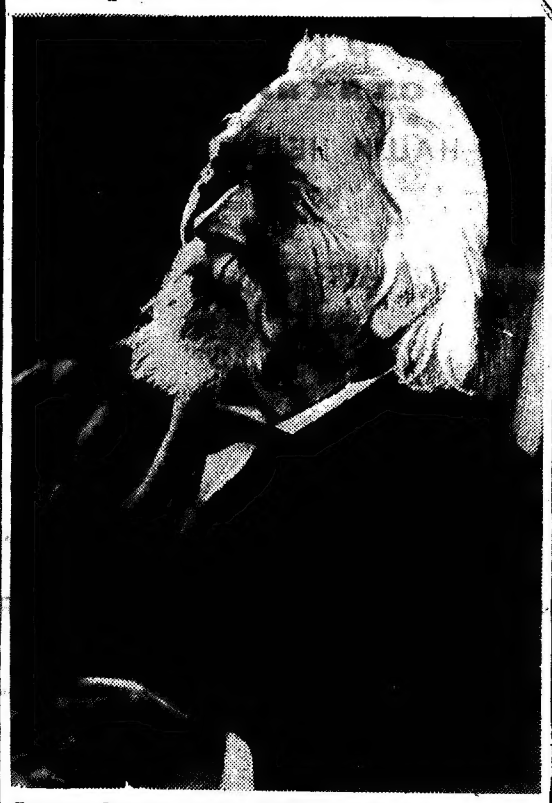
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР.

№ 35 (747) ПЯТНИЦА, 17 ИЮЛЯ 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

Умер А. П. КАРПИНСКИЙ



Евгении Александровне ТОЛМАЧЕВОЙ,
Татьяне Александровне КАРПИНСКОЙ,
Александре Александровне НЕХОРОШЕВОЙ

Смерть Александра Петровича Карпинского — крупнейшего мирового ученого, бессменного президента Академии наук с 1916 года и выдающегося общественного деятеля является тяжелой утратой для всей советской науки и трудящихся Союза ССР.

Совет Народных Комиссаров Союза ССР и Центральный Комитет ВКП(б) выражают вам свое глубокое соболезнование.

В. МОЛОТОВ **И. СТАЛИН**

* * *

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННОЕ СООБЩЕНИЕ

Правительство СССР с прискорбием извещает, что в ночь на 15 июля с. г. на даче под Москвой от паралича сердца, наступившего в результате тяжелой болезни, скончался президент Академии Наук Союза ССР академик Александр Петрович Карпинский на 90 году от рождения.

Советский Союз в лице академика А. П. Карпинского потерял одного из крупнейших своих ученых, выдающегося общественного деятеля и бессменного руководителя Академии Наук, начиная с 1916 года.

Академик А. П. Карпинский, завоевавший своими научными работами мировую известность, является основоположником советской геологии и имеет крупнейшие заслуги перед советской страной.

ОПЕРАТИВНО РУКОВОДИТЬ КАПИТАЛЬНЫМ СТРОИТЕЛЬСТВОМ

Общеизвестно, какое огромное внимание уделяют ЦК нашей партии, Союзный Совнарком созданию первоклассной производственно-технической базы для нашей кинематографии. Из года в год увеличиваются сметные ассигнования на капитальное строительство (реконструкция существующих студий, строительство новой пленочной фабрики — Казань, расширение заводов, изготовляющих киноаппаратуру, подготовка к строительству киногорода и т. д.). Так, в 1932 году капиталовложения составили 32 млн. рублей (без киносети), а в 1936 году они уже выражаются в общей сумме 228,9 млн. руб.

Такой большой рост капиталовложений обязывает ГУКФ оперативно руководить капитальным строительством, соблюдать жесткую плановую и сметную дисциплину, систематически снижать себестоимость, обеспечить стройку материалами и механизмами, создать условия для развития стахановского движения. Одним словом, необходимо осуществление директив Совнаркома Союза и ЦК ВКП(б) от 11 февраля 1936 года об улучшении строительного дела и об удешевлении строительства.

Между тем, из года в год ГУКФ допускает невыполнение плана капитального строительства и повышение себестоимости. Так, в 1935 году невыполнение плана выразилось в 4,5 проц. и себестоимость повысилась на 11,6 проц. Та же угроза нависла и над 1936 г. План первого полугодия по капитальному строительству выполнен всего на 55 проц. при стопроцентном финансировании. Капитальное строительство в области кинопроизводства отличается медленными темпами, удорожающими строительство, неумением сосредоточиться на основных об'ектах, что приводит к распылению средств, запозданием с составлением смет, отсутствием твердого технического плана, частым изменением об'ема работ в ходе строительства.

Разительным примером отсутствия настоящего хозяйственного глаза за ходом работ является строительство Казанского комбината (фабрика пленки, рассчитанная на производство 200 млн. метров в год, два завода по всем основным видам сырья, фабрика массовой печати для обработки пленки и т. д.). Весь этот комбинат должен обойтись в 101,8 млн. рублей. В настоящих условиях строительство Казанского комбината является решающим, самым крупным. Между тем комбинат строится уже 4 года и претерпел за это время многочисленные злоключения. Сметы строительства неоднократно пересоставлялись. Менялись организации, производящие работы (раньше Татстройтрест, теперь Союзкинпромстрой). По существу строительство находится в беспризорном состоянии, и дело дошло до остановки работ из-за отсутствия строительных материалов, утвержденных смет. Еще 26 марта наша газета в статье «Меньше самоуспокоенности, больше контроля» писала о Казанском строительстве: «Уже сейчас ясно, что ассигнованные на строительство в первом квартале этого года 4 миллиона рублей не будут освоены. Это признают и ФОКХТ. Стройка потеряла два месяца, пока получилась часть фондируемых материалов, а деньги отпущены были стройке только 27 февраля. Такими основными материалами, как железо, кирпич, цемент и др., строительство пока обеспечено на 60 проц. Строительные работы должны и могут быть развернуты во-всю, но для этого необходимо немедленно обеспечить стройку и материалами и средствами, и что самое главное— правильным руководством и контролем». Но этот наш сигнал не был услышан ГУКФ и строительство оказалось перед прямой угрозой остановки. Союзкинпромстрой (упр. тов. Степанов) предпочитает «руководить» из Москвы вместо того, чтобы конкретно и оперативно связаться со стройкой, с площадкой. Между тем, из общей программы работ Союзкинпромстроя на 41 млн. руб. на долю строительства Казанского комбината падают в 1936 г. 32 млн. руб. При таком положении вещей лучше было стройорганизации ГУКФ вести работу на самой площадке.

Но не только на строительстве Казанского комбината дело обстоит неудовлетворительно. Отсутствуют до сих пор окончательно утвержденные технические сметы и проекты в Союзтехфильм, Московской копировальной фабрике, Союзкинохронике и др. С 1932 года тянется реконструкция кинемеханической фабрики в Ленинграде («Кинап»). Окончание новых корпусов залеживается из-за отсутствия материалов. Показателем небрежноплоучия является следующий факт.

На общей суммы в 228,9 млн. руб., ассигнованных на капитальное строительство в 1936 г. израсходовано лишь 60 млн. рублей за первую половину 1936 года. Это говорит о том, что ГУКФ не в состоянии освоить всех отпущенных ему средств, не говоря уже о том, что использованные 60 млн., при умелой борьбе за механизацию строительных работ, за снижение себестоимости, за стахановские методы работы могли бы дать гораздо больше эффекта.

Для того, чтобы в корне ликвидировать крупнейшие недочеты в области капитального строительства, по-большевистски двинуть вперед это исключительной важности дело— необходимо, чтобы ГУКФ превратился в настоящий технически-производственный штаб руководства киностроительством. Это значит руководить конкретно, по-оперативному, это значит уничтожить кустарщину и партизанщину в строительстве, обеспечить концентрацию стройработ на ведущих стройках, ликвидировать антимеханизаторскую практику, запущенность смегно-проектного дела, нежелание по-настоящему осуществлять хозрасчет, это значит бороться за своевременную доставку строительных материалов на площадку, за своевременное размещение заказов на оборудование и т. д.

ГУКФ должен в своем повседневном руководстве капитальным строительством исходить из следующих директив Совнаркома и ЦК ВКП(б) об улучшении строительного дела: «Успешное разрешение этих задач требует решительного улучшения повседневного хозяйственно-технического руководства капитальным строительством и установления твердого действенного контроля со стороны хозяйственных наркоматов, а также со стороны банков над строительством...» Только по-большевистски выполняя эти четкие и исчерпывающие директивы, можно добиться решительного перелома в области капитального строительства. ГУКФ должен сделать из создавшегося положения с капитальным строительством все необходимые выводы и построить свою работу таким образом, чтобы на деле стать настоящим производственно-техническим штабом.

Всенародное обсуждение проекта Конституции СССР

ГОВОРЯТ РАБОТНИКИ КИНЕМАТОГРАФИИ

„ЧИТАЙ, МОЙ ЧЕРНЫЙ ТОВАРИЩ"

Я — негр, и понятно, что меня очень волнуют пункты Конституции, в которых говорится о равноправии наций. Меня глубоко трогает то, что Конституция утверждает равноправие людей, независимо от цвета их кожи, национальных и расовых признаков. Для граждан СССР эти статьи — выражение того, что давно, с самых первых дней революции, фактически существует. Но для моих собратьев-негров, привыкших к тому, что деление на низшие и высшие расы, что национальное пренебрежение и ненависть являются законом капиталистического общества, принципы ленинско-сталинской политики кажутся чудесной сказкой.

Я вспоминаю свои разговоры с неграми в Америке после двухлетнего пребывания моего в СССР. Я им рассказывал, что в Советском Союзе замечательно относятся к неграм, относятся, как к равным. И тогда некоторые товарищи спрашивали меня: «Думаешь ли ты, что такое отношение советских граждан к неграм, сохранилось бы и тогда, если бы там жили тысячи негров?»

Я ответил, что это отношение к неграм — обычная вещь в Союзе, что в СССР проживают сотни национальностей, и что к ним совершенно равное отношение. Большинство собеседников не верило мне.

Я верю, что теперь, прочтя проект новой сталинской Конституции, многие тысячи негров перестанут, наконец, думать, что каждый белый — враг.

Я призываю всех негров перечитать еще раз проект советской Конституции и подумать над примерами, которые я привел, и над теми чувствами, которые владели мной, когда я смотрел «Отелло» в театрах Абхазии и Узбекистана. Там в театрах играют на родном языке абхазцев и узбеков, до революции не имевших даже собственного алфавита.

Читай дальше, мой черный товарищ, и ты разделишь мои чувства, когда посмотришь фильм «Цирк». В нем героиня, цирковая актриса, имеет «незаконного» сына от негра, и никто из граждан Советского Союза не находит в этом ничего удивительного, а тем более — позорного.

Я радуюсь и горжусь тем, что живу и работаю в дружной семье трудящихся, где все нации живут и работают вместе по-братски. Я горжусь тем, что, работая над созданием советских фильмов и играя на советской сцене, я являюсь хотя бы скромным участником социалистического строительства.

Советская Конституция — надежда для трудящихся всего мира. Для фашизма она — ускорение гибели.

Актер кино и театра им. Мейерхольда ВЕЙЛАНД РОДД.

НАШИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

В статье 49 проекта Конституции указано, что президиум Верховного Совета СССР награждает орденами СССР. Предлагаем пополнить это место статьи словами: «а также присваивает звание Героев Советского Союза».

Кроме того мы считаем, что каждый награжденный орденом Союза, имеет право на почетное звание орденоносца лишь тогда, если он во всей своей дальнейшей деятельности показывает пример подлинно социалистического отношения к труду, энтузиазма, беззаветной борьбы за торжество коммунизма.

Если же награжденный в дальнейшем самоуспокаивается, демобилизуется, перестает оправдывать полученное им высокое звание, то он должен быть лишен награды.

Предлагаем пополнить статью 49 указанием на то, что президиум Верховного Совета не только награждает орденами, но и лишает тех, кто оказался недостойным ордена.

Ассистенты оператора А. Л. ХАВЧИН и СУХОВА

*

Проект великой сталинской Конституции должен знать и хорошо понимать буквально каждый гражданин Советского Союза. Сейчас проект выпущен массовым тиражем ввиде отдельной книжки. По-моему, кроме этого необходимо в массовом порядке издать книжку не только с текстом Конституции, но и с популярным раз'яснением его. Хорошо бы это сделать в форме вопросов и ответов.

Кроме того, я предлагаю в предстоящем учебном году ввести изучение Конституции в программу школьных занятий.

Механик ВОРОТНИКОВ

*

В проекте Конституции говорится о том, что престарелые граждане Союза имеют право на получение пенсии. В то же время часто трудящиеся преклонного возраста, в частности старые рабочие и работницы, отдавшие производству десятки лет своей жизни, не хотят оставлять производство и даже нередко возвращаются на работу уже после того, как они получали пенсию.

Здесь сказываются трудовой энтузиазм, любовь к труду советских граждан. Это прекрасное качество должно быть отражено в новой Конституции указанием на то, что не желающие оставлять производство, могут продолжать работу и после того, как они уже получили право на пенсионное обеспечение от государства.

Механик-стахановец КОЛНОГОРОВ.

*

В связи с обсуждением проекта новой Конституции в печати были высказаны пожелания об организации Всесоюзного комитета по делам науки. Я высказываюсь против этого предложения. У нас есть Академия наук, которая об'единяет всю научно-исследовательскую работу в стране и направляет ее по единому руслу. Вряд ли целесообразно создание особого Комитета по делам науки при наличии Всесоюзной Академии, которая является творческим организационным и руководящим центром.

Со своей стороны я вношу предложение, но по другому вопросу. Мы являемся свидетелями бурного роста и расцвета в советской стране искусства, в том числе и самого молодого — кино. Искусство в Стране советов стало достоянием широчайших масс трудящихся. Создано огромное количество театров, киностудий, художественных мастерских и т. д. Все это требует углубленного руководства, которое должно быть сосредоточено в едином центре. Поэтому я вношу предложение создать союзно-республиканский народный комиссариат искусства.

Редактор кинохроники Р. Г. КАЦМАН

ОТВЕТИМ ДЕЛОМ

Право на труд, право на отдых, право на образование — то, что в условиях капиталистического общества никогда неосуществимо, — навсегда завоевано трудящимися нашей славной родины, навсегда записано в нашей новой сталинской Конституции. Проект Конституции вызывает широчайшее одобрение у всех трудящихся нашей страны и всего мира.

Новая Конституция — это необычайный расцвет советского демократизма, она приведет к новому, небывалому росту нашей социалистической родины, поднимает наши завоевания на еще большую высоту.

Вместо с тем новая Конституция пред'являет огромные требования к нам, работникам советского искусства, в частности, кинематографистам.

В ответ на проект Конституции мы обязаны показать нового советского человека — свободного, энергичного, мужественного.

Наша задача — создать в кинематографических произведениях значительные образы настоящих большевиков — партийных и непартийных. Нигде в мире нет и не может быть таких интересных, глубоких людей, как в Стране Советов.

Ответить делом на новую Конституцию, поднять в наших фильмах гражданина страны социализма на ту высоту, которой он, под руководством большевиков-сталинцев достиг — прямой долг советских кинематографистов.

Режиссер И. ПЫРЬЕВ

НАШИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Беседа с Вс. Вишневским и Е. Дзиганом

За три месяца, проведенных нами за границей, мы пересмотрели около 50 наиболее значительных кинокартин, выпущенных различными странами.

При исключительно высокой культуре кинематографической техники (здесь для нас найдется много поучительного!) большинство виденных нами картин отличается крайней банальностью, абсолютной идейной выхолощенностью сюжета. На фоне этого идейного убожества советские произведения, приносящие с собой свежесть чувства и мысли, приобретают особый блеск. Поэтому западный зритель с таким огромным воодушевлением принимает советские фильмы.

Наиболее передовые режиссеры Запада делают попытки вырваться из затхлого круга ремесленничества и делячества. Искания передовых режиссеров вызвали к жизни несколько интересных, с точки зрения новых тенденций, картин, — это «Земля через сто лет» по Г. Уэллсу, «Привидение движется на Запад» Рене Клера, «Сон в летнюю ночь» Макса Рейнгардта и т. д.

Большой интерес ко всему подлинно советскому, русскому породил ряд так называемых «русских» картин. Эти вещи в смысле своего художественного уровня (не говоря уже об идейном содержании) стоят ниже какой бы то ни было критики. Идут эти картины на задворках и никакого успеха не имеют.

Мы видели фашистский фильм об Абиссинии «Эфиопская война». Картина производит ужасающее впечатление. С непередаваемым цинизмом, с гнетущими подробностями зафиксированы на пленку акты нечеловеческой жестокости фашистских «цивилизаторов».

Посетив кинострудии Чехословакии, Австрии, Франции, Англии, Италии, мы убедились, что за исключением вновь построенного под Лондоном ателье Александра-Корда, все студии уступают нашим кинофабрикам по масштабу и незначительно отличаются по оборудованию. В то же время мы значительно отстали от Запада в организации производства. Ряд простейших усовершенствований, для заграницы давно уже элементарных, совершенно не применяются у нас. На значительно более высоком уровне, нежели у нас (даже во второстепенных кинотеатрах) поставлен за границей прокат картин. Здесь дело тоже в несложных усовершенствованиях, которые нам, наконец, пора перенять. По этому поводу мы собираемся выступить в печати, в частности в газете «Кино», с рядом специальных статей.

Принимали нас всюду с исключительным радушием. В самых различных кругах западноевропейского общества, не говоря уже о пролетарской среде, мы встретили проявление горячей симпатии к Советскому союзу, и к нам, работникам советского искусства.

Все эти три месяца на каждом шагу, каждая новая встреча со зрителями, с творческими работниками Запада, просто с интеллигентными людьми — придавала нам новый прилив гордости за нашу великую славную родину.

Эта огромная любовь и симпатия к нашей стране обязывают нас, работников искусства, с исключительной требовательностью относиться к своей работе. Ни на одну минуту нельзя забывать, что каждая новая советская картина, каждая новая советская книга на Западе принимается не просто как хорошая или плохая картина или книга. Советские произведения за границей всегда получают горячий политический отклик, всегда являются радостным праздничным событием для наших зарубежных друзей.

14 июля 1936 года в Москву возвратилась из поездки по Европе группа участников фильма «Мы из Кронштадта».

На снимке слева направо: Е. Дзиган, Вс. Вишневский, Ал. Тарасенков, С. Рейзин, Р. Осипова, С. Хмара.

Приветствие СНК СССР и ЦК ВКП(б) тов. ЛИТВИНОВУ М. М.

В день Вашего шестидесятилетия Совет Народных Комиссаров Союза ССР и Центральный Комитет ВКП(б) приветствуют Вас, старейшего деятеля большевистской партии, руководителя советской дипломатии, неустанного борца против войны и за дело мира в интересах всех трудящихся.

Желая Вам здоровья и дальнейших успехов в работе, Совнарком и ЦК ВКП(б) выражают твердую уверенность в том, что советская дипломатия с честью выполнит свои задачи в отстаивании дела мира на благо нашей великой родины и трудящихся всего мира.

Председатель СНК СССР В. МОЛОТОВ

Секретарь ЦК ВКП(б) И. СТАЛИН

О НАГРАЖДЕНИИ ОРДЕНОМ ЛЕНИНА НАРОДНОГО КОМИССАРА ПО ИНОСТРАННЫМ ДЕЛАМ СОЮЗА ССР тов. ЛИТВИНОВА М. М.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА ССР

Центральный Исполнительный Комитет Союза ССР постановляет:

В ознаменование шестидесятилетнего его юбилея, за выдающиеся заслуги в борьбе за мир на посту руководителя Советской дипломатии, наградить Народного Комиссара по Иностранным Делам Союза ССР тов. ЛИТВИНОВА Максима Максимовича орденом Ленина.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР М. КАЛИНИН.

И. о. Секретаря Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР И. УНШЛИХТ.

Москва, Кремль.
16 июля 1936 г.

К XX-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

Только четыре сценария

В порядке подготовки к юбилейному 1937 году студия Мосфильм проделала ценную работу. Удалось составить весьма многообразный и интересный по тематике сценарный план. К осуществлению плана были привлечены лучшие литературные силы, среди которых: А. Толстой, Вс. Иванов, Л. Соболев, Л. Кассиль и многие другие. Всего по плану студия должна была получить 53 сценария.

На сегодня студия реально располагает только четырьмя сценариями. Это — «Голубая звезда» А. Толстого, «Клятва» Б. Агапова, «Золотой запас» и «Лена» В. Липатова. Точное количество сценариев, которые по плану 1937 года должны были уже сейчас поступить в сценарный отдел студии, неизвестно. По нашим сведениям, их во всяком случае должно было быть не меньше двадцати. Следовательно, на-лицо большой и тревожный разрыв с планом.

Если и дальше поступление сценариев и работа со сценаристами будут итти так, как они идут сейчас, то студия Мосфильм может оказаться либо без юбилейных сценариев, либо перед угрозой выпуска юбилейных фильмов с большим опозданием, да при этом еще в условиях чрезвычайной спешки.

Основной причиной срыва плана является прежде всего, неналаженная работа сценарного отдела с авторами, большинство которых также, очевидно, не чувствует ответственности за сроки сдачи материала. Сценаристка К. Виноградская, например, начиная с марта переносит сроки сдачи сценария «Член правительства». Тов. Ржешевского, работающего над серьезной темой «Москва», сценарный отдел вообще потерял из-виду. И сейчас из-за от'езда автора из Москвы не может даже снестись с ним.

Сценарный отдел Мосфильм, если он действительно хочет ликвидировать создавшийся прорыв и обеспечить студию юбилейными сценариями, должен будет повести с авторами серьезную работу. Необходимо наладить солидную консультационную помощь авторам, которые, несомненно, во многих случаях в такой помощи нуждаются. Взаимоотношения сценарного отдела с подписавшими договоры авторами не должны, конечно, ограничиваться только одними юридическими моментами, (хотя ни в какой степени не могут помочь делу и бесконечные благодушные пролонгации договоров). Поднять свой авторитет сценарному отделу могут помочь только систематическая работа с авторами, органическая творческая связь с каждым из них. Тогда с гораздо большим основанием и успехом можно будет требовать выполнения авторами сроков сдачи сценариев.

ПАВЛОВА

Ник. Погодин

О самом важном

Мои установки в кино сводятся к простому стремлению завоевать для автора такое же положение, какое он имеет в театре. С одной стороны, автор должен работать по картине от первого варианта сценария до последних дней монтажа, а с другой стороны наши студии должны считаться с работой автора, как работой необходимой.

Прежде я думал иначе. Мое дело кончалось сдачей сценария. А дальше, хоть трава не расти. Жизнь показывает, что такая работа халтурна.

Халтура не абстрактна. Она не падает с неба. Халтуре способствуют те, кто создает на нее спрос. Приведу пример. Мы с Юткевичем работаем дружно. Однажды я ему рассказал сценарий. Я сценарий сделал. Это «Шуба английского короля». Мы анали и предвидели, что за сценарий придется бороться. Он отходит от известных комедийных стандартов. Он расширяет рамки комедии.

Я ждал «аборта».

«Аборт» очень распространен в кино. Что это такое? Расскажу.

Принимают сценарий. Все, как будто, довольны. Потом возникают «те или иные соображения». Потом подвизаются люди из киноруководителей с лупами и биноклями, ножами и ножницами и вот Вам—«аборт». Сценария нет. И вам вежливо, и между прочим, кто-то скажет:

— Чего вы хотите? Вы же деньги получили.

Вот как делается халтура. Вот как создается чуждое искусству, порочное, вредное отношение к работе в кино.

«Аборт» висел над моим последним сценарием. Мы боролись. Условились, с помощью блестящих методов работы мастерской Юткевича, показать что-то такое, вроде генеральной репетиции. Теперь, как будто, хирурги сомневаются в необходимости операции, «ребенок» живет... Но не в том дело, что приходится бороться, это более или менее закономерно. Дело в том, что есть возможности бороться, что тебя не отстранили от борьбы за свое произведение, что Юткевич в данном случае ведет верную линию ориентации на автора. Но там же на «Ленфильм» уже раздавались—невзначай, ввиде шутки, легкого намека,—голоса о том, что-де, чего еще нужно автору?

— Вы же деньги получили?

Каким чиновником, каким чудовищно-равнодушным чиновником надо быть, чтобы вести такую линию в работе! Но—ведут.

Меня подстегнул пример картины «Мы из Кронштадта». После побед мы забываем прошлые неурядицы. Все правы. А какая катавасия шла вокруг картины? Сколько рук опускалось. И не висел ли нож хирургов над сценарием?.. Вишневский дрался за картину. Я переменил свое отношение к «Заключенным». Мосфильм и режиссер Червяков меня приняли как нужную им рабочую единицу.

У нас еще часто степень привлечения писателей измеряется количеством бутербродов за чаем. Это—пепуха. Нам некогда было заниматься чаепитием. Мы работали. Рад заявить, что ко мне прислушивались, многое сделали по моим настояниям, доснимали и переснимали, а я писал до конца.

Я—против «атмосферы» политиканства, мелких закулисных дрязг, когда не знаешь, как вести себя и каким словом и поступком ты помогаешь одной группе уничтожить другую и наоборот.

Мне нравится твердость в принципиальных вопросах, которая имеется в Мосфильм, поскольку это касается моей работы.

Картина «Заключенные», сделанная по моему сценарию,—закончена. Я с глубоким оптимизмом работал над новым сценарием на тему о становлении людей на работе в Ч. К. и еще до сдачи «Заключенных» сдал первый вариант сценария, который принят Мосфильм в число юбилейных фильмов к 20-й годовщине Октября.

Когда мы говорим, что «мешает», что «привлекает», то мне кажется, будто мы собираемся поставить какой-то регламент по привлечению писателя к работе в кино. Не в этом дело. Не будьте равнодушны и не болтайте красивых слов. Никого не интересуют бутерброды и приятные беседы. Заставьте автора с уважением работать,—с уважением и с увлечением. И если он не бревно, а живой человек, он не может не увлечься. Само дело заставит. А дело изумительно интересное и благодарное. Скажем откровенно, кто бы не хотел блеснуть «Чапаевым»?

Конкретно.

Говорящее кино требует полновесного слова. Кинематографическая реплика по сравнению со сценической увеличивается в значимости в кубе. Я на деле видел, как одно слово поворачивает целую сцену. Как же можно обойтись без автора? Не все, что он написал, звучит. Читали—было хорошо. Записали, послушали с экрана—плохо. А режиссер остается один. Автора нет. Тогда придумывается реплика. Часто это бывает посредственно, еще чаще скучно. И какая-нибудь незначительная реплика становится каплей дегтя для целого эпизода, а если этих капель не одна на картину?..

Не принятием сценария заканчиваются взаимоотношения с автором, а принятие оценария должно начинать взаимоотношения с автором, и тогда мы получим писательские кадры, интересные для кино.

*

Сейчас я работаю над киносценарием о завоевании власти большевиками. Сценарий надо сдать к 1 октября. Это большая и трудная работа, которую надо закончить с честью, чтобы дать стране фильм, достойный ее радости—XX-летия Великой пролетарской революции.

«Заключенные», п-во Мосфильм, реж. Червяков. На снимке: засл. арт. респ. Н. Хмелев в роли инженера Садовского.

„ПЛАН ВЫПОЛНЕН НЕ БУДЕТ"

Важнейшее дело кинофикации страны идет медленно и вяло. В работе управления кинофикации РСФСР не видно оперативности. Сейчас, во второй половине года, управление все еще рассматривает и утверждает годовые планы. Из 39 трестов кинофикации годовые планы имеют 31. До сих пор не утверждены планы ленинградского, ярославского, московского областного и некоторых других трестов. Как же можно бороться за выполнение плана, если самый план будет окончательно выработан по всей системе лишь в третьем квартале, т. е. фактически в конце года?

Значительным вкладом в кинофикацию страны должны были явиться в этом году звуковые автокинопередвижки. По плану, утвержденному СНК РСФСР, намечалось передать краям и областям 1392 автопередвижки. Но, как заявил нам пом. начальника управления кинофикации тов. Преображенский, «этот план выполнен не будет». До 17 июня на места было отгружено только 130 передвижек!

Оренбургская область, Горьковский, Куйбышевский, Саратовский и Сталинградский края, Чувашия, Удмуртия, Татария и Башкирия получили от Союзкиноснабсбыта в среднем лишь 10 проц. обещанного количества передвижек. В Совнаркоме РСФСР с мест поступают жалобы на срыв кинофикации.

Отсутствие автокинопередвижек помешало развернутому кинообслуживанию весеннего сева, мешает обслуживанию и уборочной кампании.

Не лучше и с озвучанием киносети. Звуковых передвижек одесского завода, вместо 187 отправлено лишь 41. Надо было отгрузить 456 аппаратов «Томи», — отгружены 351. Невыполнение договоров приводит к тому, что до сих пор еще не озвучено большое количество кинотеатров даже городской сети.

Работа нередко задерживается из-за отсутствия монтажных электроматериалов. Союзкиноснабсбыт не посылает на места шнур, провод, выключатели и т. п. Он ограничивается только обещаниями. Отсутствие запасных частей не позволяет пустить в ход огромное количество бездействующей аппаратуры.

Строительство новых кинотеатров задерживается.

Управление кинофикации обнаруживает полное бессилие в борьбе со всеми этими безобразиями. Оно не может воздействовать на киноснабсбыт и на промышленность, чтобы обеспечить бесперебойный выпуск аппаратуры и запасных частей для кинофикации страны. В то же время Главное управление кинофотопромышленности, которому подчинены и производящие, и снабженческие организации, делом кинофикации страны не занимается.

Н. ИВАНОВ.

Проверяем выполнение плана 1936 года

Мелочи заедают...

План первого полугодия киностудией Ленфильм выполнен на 57 процентов.

В основном невыполнение плана об'ясняется задержкой пуска в производство ряда картин («Возвращение Максима», «Юность поэта», «Беспокойная старость» и др.), а также значительным невыполнением плана производства картин «Вратарь республики», «Тебя любит родина», «Федька» и «Падение Кимас-одера».

Как мы уже писали (см. газету «Кино» от 4. VII), главная причина задержек — переделка сценариев. Там, где со сценарием благополучно («Сын Монголии», «Петр I»), план выполняется.

Однако причина задержек не только в сценариях. Немалое значение имеет и актерская проблема. В картинах «Вратарь республики», «Тебя любит родина» невыполнение плана в значительной степени об'ясняется занятостью основных актеров (О. Глазунов, А. Горюнов) в театре.

Отдельные коллективы показывают, что при надлежащей организации работы можно систематически не только выполнять, но и перевыполнять план. Так, коллектив картины «Петр» в этом году, работая значительно лучше прошлогоднего, систематически выполняет план и добивается денежной экономии.

*

Работа технической базы далека от совершенства. Целый ряд досадных «опечаток» характеризует работу технической базы в первом полугодии.

В противоположность американцам, у которых все предусмотрено заранее, у нас все выясняется в момент с'емки. Вот куча актов, составленных коллективом «Петра». В среднем коллектив каждый месяц составляет около десяти (!) актов на неполадки производственного процесса (не меньше актов составляет техническая база о неудовлетворительной работе с'емочных коллективов.

О чем же говорят эти акты?

В первую очередь о неумении правильно организовать труд, работать точно и аккуратно.

Возьмем даже такую мелочь, как своевременная доставка режиссера к месту с'емки. 4 марта с'емка «приказной горницы Буйносова» началась с опозданием на 30 мин. «из-за несвоевременной подачи режиссеру Петрову транспорта». Эта небольшая задержка принесла фабрике убыток около 500 рубл. 19 мая тот же гараж подал автобус для отправки аппаратуры и коллектива в Озерки с опозданием на 1 ч. 10 м. Снова задержка с'емки, снова убытки.

О чем, как не о неумении правильно распределить время и хорошо подготовить с'емку говорит акт от 2 марта. Назначенная на этот день с'емка не состоялась, так как: «1) к началу с'емки не были закончены малярно-декоративные работы и 2) к началу с'емки не было отпущено пленки» (!?). 17 апреля с'емка об'екта «застенок» была отменена в виду холода в ателье № 4. С'емка была перенесена вновь на 19 апреля. Однако и 19 апреля в ателье было холодно, и с'емка в первую половину дня не велась.

Еще более красочный факт: 7 апреля с'емка об'екта «палатка Шереметева» задержалась на 1 час. 50 минут, «в виду того, что 5 апреля на вышеуказанного павильона были сняты и увезены два осветительных прибора в Дом кино на операторскую конференцию и доставлены обратно в павильон 7 апреля в 13 ч. 20 м.». Убыток—свыше тысячи рублей.

Неумение правильно распорядиться собственным хозяйством приводит к тому, что с'емка одной картины вызывает простой другой. Так, 7 апреля в течение второй смены с'емки «палатки Шереметева» «был простой в течение двух часов из-за падения вольтажа, в виду одновременной с'емки в соседнем павильоне картины «Леночка и виноград».

Нечеткость работы, неумение бросить все силы на нужный участок так же приводят к срыву и задержке с'емок. В «Петре» снимали два больших павильона. В с'емках принимало участие несколько сот человек. Об этом были заранее предупреждены все цехи. Однако примерная не сумела обеспечить своевременного обслуживания мастерами участников массовки и с'емка каждого павильона задержалась на три часа. Количество этих примеров можно значительно умножить.

Есть, конечно, и более крупные неполадки в работе киностудии. Они зависят от недостаточной технической оснащенности, нехватки электроэнергии, площади и т. п. Эти причины устранить в один день нельзя. Однако при более умелом и рациональном использовании руководством киностудии того, что есть, можно лучше поставить работу и избежать простоев и задержек.

Мы намеренно останавливаемся именно на тех недостатках, которые не являются «органическими пороками» работы киностудии, а происходят из-за расхлябанности, из-за невнимания к мелочам производства. Их нужно и можно устранить. И чем скорее, тем лучше.

*

У киностудии есть все возможности для того, чтобы покончить с отставанием и выполнить годовую производственную программу.

Надо лишь преодолеть пренебрежительное отношение ряда творческих работников к календарным плановым срокам, организовать работу постановочных коллективов и технической базы так, чтобы использовать все «внутренние ресурсы» для ускорения темпов производства.

На тематическом совещании в Москве режиссеры требовали сокращения сроков производства фильмов и давали торжественные обещания ставить по две картины в год. При жесткой производственной и плановой дисциплине это выполнимо. Однако для этого нужно, чтобы все работники киностудии, начиная от руководства и режиссеров и кончая плотниками и малярами, почувствовали тревогу за план и необходимость бороться всеми силами за его выполнение.

В августе будут обсуждаться итоги социалистического соревнования трех гигантов советской кинематографии. Не стыдно ли будет работникам Ленфильма, горячо аплодировавшим Л. Трауберту, когда он говорил о необходимости помнить каждый час, каждую минуту о соревновании, не стыдно ли будет им всем признаться в том, что о соревновании они забыли?!

Киностудия Ленфильм—ведущая киностудия Советского Союза—может и должна доказать свое право на это почетное звание.

Арк. КИН.

ПЕТР 1-й (артист Симонов): — При такой АКТивной работе я наверное не раньше чем часа через полтора понадоблюсь...

Рис. бр. Абрамовых.

Почему она комсомольская?

(От нашего специального корреспондента)

Щурясь от знойного одесского солнца и блеска моря, каменные львы охраняют ворота с надписью: «Первая комсомольская киностудия Украинфильм».

Энергию, комсомольскую кипучую производственную жизнь, ударную и четкую работу думаешь встретить, когда вхолишь на территорию одесской киностудии.

Однако первое же знакомство с ее работой приносит горькое разочарование.

По плану в первой половине 1936 года студия должна была выпустить фильмы: «Половодье» режиссеры — Голуб и Садкович—15 января, «Застава у Чертова брода» — режиссер Билинский—15 января, «Держись Карлуша»—режиссер Маслюков—1 апреля и —«Солнечный маскарад»—режиссер Григорович—1 июля.

Однако ни один из этих фильмов не вышел на экран.

«Половодье» после нескольких переделок и поправок режиссеры повезли на утверждение в Москву с четырехмесячным опозданием—только в июне вместо января.

Фильм «Застава у Чертова брода» не вышел до сих пор. Этот фильм был закончен еще в ноябре прошлого года. Режиссер повез его на утверждение в Украинфильм и затем в Москву. И в Украинфильме и в ГУКФ картину посмотрели, но не давали никакого положительного заключения. Только в мае, через семь месяцев после того, как фильм был готов, пришли, наконец, к какому-то решению и внесли в картину значительные поправки. Теперь нужно переделывать сценарий и переснимать ряд сцен.

Картина режиссера Маслюкова «Держись, Карлуша» опаздывает на три месяца. Руководство студии проглядело значительные ошибки, допущенные в сценарии, и только после указаний нового руководителя Украинфильм тов. Ткача почти готовый фильм стали переделывать.

«Солнечный маскарад» режиссера Григорович обошелся студии в кругленькую сумму—около 700 тыс. и... пошел на полку брака. Молодой режиссер Григорович с работой не справился, художественное руководство студии ей своевременно не помогло и в производственном плане студия образовалась еще одна брешь.

Та же участь постигла и постановку режиссера Лейна «Украинская ночь». Главной причиной брака был плохой сценарий, в карикатурном виде изображавший жизнь наших колхозов. И все же руководство студии разрешило с'емки этого сценария и позволило истратить 360 тыс. на картину, прежде чем приостановило с'емки.

1 августа студия должна была выпустить фильм режиссера Тасина «Назар Стодоля», но план с'емок этого фильма регулярно не выполняется. При этом дирекция студии ссылается то на бесснежную зиму, то на другие «об'ективные» причины, забывая лишь об одной главной—отсутствии производственной дисциплины и налаженности в работе.

Итак, план выпуска продукции по фильмам, перешедшим на 1936 год, за первое полугодие не выполнен.

Кроме того, в 1936 году студия должна была начать производство картин: «Как закалялась сталь» по роману Островского, режиссер Барнет, «Таинственный остров», режиссер Шелонцев, «Девушка ищет прекрасного», режиссер Белинский и «Трансбалт», режиссер Маслюков.

Подготовительный период по тем первым фильмам должен был начаться в марте и апреле, а по четвертому—в июле. Но напрасно мы стали бы искать в павильонах студии с'емочные группы этих фильмов. Сценарий «Как закалялась сталь»—важнейшая постановка студии в 1936 году,—еще дорабатывается. И фильм этот, выпуск которого намечен по плану на конец 1936 года, выйдет не раньше середины 1937 года.

Но для одесской студии, как мы видели из вышеприведенных примеров, это не только не исключение, а, к сожалению, правило.

Постановка «Таинственного острова» отложена из-за болезни режиссера Шелонцева. Сценарий «Девушка ищет прекрасного» отклонен дирекцией, а «Трансбалт» не мог быть сдан в производство, потому что режиссер Маслюков еще не кончил своей предыдущей постановки.

В конце первого полугодия в студии должны были сниматься пять фильмов. Вместо этого звуковой павильон занят лишь одной небольшой группой режиссера Исаева, снимающего детскую короткометражку. «Петрушка-иностранец», да в экспедиции под Харьковом снимает «Назар Стодоля» режиссер Тасин.

По сводкам планового отдела студия за пять месяцев выполнила лишь 22 проц. годового производственного плана, 200 солнечных с'емочных дней, которыми гордится Одесса, не использованы.

Прорыв в выполнении производственного плана результат слабости художественного руководства. Украинфильм своими студиями, и, в частности, Одесской.

В производство сдавались негодные сценарии («Украинская ночь», «Солнечный маскарад»); работой молодых режиссеров никто не руководил (реж. Григорович); во время с'емок не замечали ошибок формалистического и натуралистического порядка в работе режиссеров («Держись, Карлуша», «Половодье»). Все это привело к бесконечным переделкам, остановкам с'емок и простоям режиссеров и студий.

Между тем дирекция не жалела средств на заказы сценариев. За прошлый год студией выплачено по сценарным договорам 256 тыс. рублей. В 1935 году директор студии тов. Скворский совсем не имел заведующего художественным отделом. Сам он оказался беспомощным в деле художественного руководства, а тов. Левит—художественный руководитель Украинфильм ничем ему не помог. В этом году в студию пришел новый руководитель художественного отдела, тов. Великородный, но пока еще ощутимых результатов его работы незаметно.

★

Выводы из сказанного напрашиваются сами собой. Надо начать работать по-новому так, как этого требуют интересы растущей советской кинематографии. Кинодраматургия сейчас одно из слабых звеньев производственного процесса. За него надо ухватиться в первую очередь. От бюрократической регистрации сценарных сделок («заключен договор с А.», «ведутся переговоры с Б.») пора перейти к настоящей серьезной работе с творческими кадрами и, в первую очередь, с драматургами.

Писателям, идущим работать в кино, и сценаристам должна быть обеспечена творческая помощь и поддержка, выходящая за рамки обычных литотдельских «поправок» и «указаний». Речь идет о создании активной творческой консультации, об авторитетном редакторском аппарате, способном не только рассуждать «вообще» о киноискусстве, а выправлять промахи и ошибки творческих работников студии, правильно отмечать их успехи и этим помогать росту всего производства.

Роль художественного руководителя в одесской киностудии особенно возрастает потому, что большинство режиссеров студии молодые творческие работники, которым во многом еще нужно помогать.

План текущего года сорван и невольно возникает вопрос—имеет ли право одесская киностудия называться комсомольской? Коллектив студии, не выполнивший плана и наполовину, должен во втором полугодии мобилизовать все силы на выполнение плана, чтобы носить имя ленинского комсомола.

Одесса. О. АФАНАСЬЕВА

Трибуна стахановца

НАШИ НЕДОСТАТКИ

Достигла ли я предела в производительности труда? Конечно, нет.

Если бы администрация фабрики и моего отделочного цеха создала для меня лучшие условия работы, я бы дала новые, более высокие нормы выработки.

Вот несколько примеров.

Я вцитирую на 5-й фабрике пленки позитив. Почему-то меня часто перебрасывают с позитива на негатив. Такие переброски происходят даже в течение одной и той же смены. Конечно, это не только не способствует повышению производительности моего труда, но снижает его.

Администрация об'ясняет переброски недостатком рабочей силы. Но фабрика могла бы получить новых рабочих, если бы администрация всерьез занялась механизацией процесса склейки. Сделать это нетрудно. Тут «Америку открывать» не надо. И не только рабочие руки освободились бы, но был бы нанесен чувствительный удар по браку, который мы еще имеем при ручной склейке.

Я вырабатываю 8000—9000 м при новой норме 6500. Но и это перевыполнение нормы — не предел для меня. Я могла бы его перекрыть, если б в поливном, эмульсионном и других цехах нашей фабрики повели решительнее борьбу с браком (пузыри, «пик-пик» и др.). Этот брак бьет еще чувствительно по моей выработке, тянет ее вниз...

Между нами и другими цехами, подающими нам брак, нет общения, нет живой связи. В этом виновата общественность фабрики, виноваты, конечно, и мы — стахановцы. Нам бы следовало собраться и по душам потолковать об общих мерах борьбы с браком, за который нас крепко ругает потребитель — и ругают по заслугам...

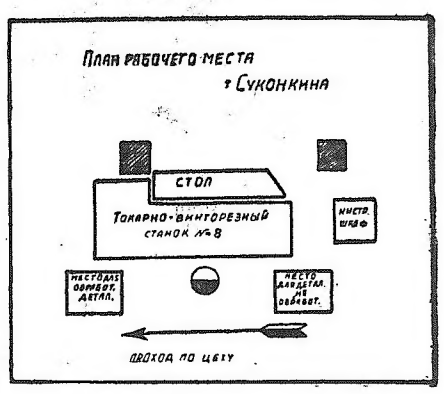
Е. ПАНКОВА,
визитажница-стахановка 5-й ф-ки

КАК Я ДОБИЛСЯ ВЫПОЛНЕНИЯ 300 ПРОЦ. НОРМЫ

Я — токарь механического цеха Ленинградского завода «Кинап». С декабря 1935 г. я не сдаю темпов, выполняя производственные задания на 300 проц.

Многие меня спрашивают, как я добиваюсь таких результатов. Очень просто.

Я работаю на деталях динамиков ГЭДД. В первую очередь я произвожу обработку корня с диом динамика с одной установки, для него применяю специальный резец. Эта рационализация позволила мне сократить количество ручных приемов с 29 до 14-ти. Кроме того, я работаю двумя руками. Это приводит к экономии ручных приемов, к их совмещению. Например, пуск станка я делаю одновременно с подволом резца на стружку и т. п. Это дает при обработке корня до 40 проц. экономии времени: вместо 2,93 мин. — 1,76 мин.



Добиваясь сокращения машинного времени, я увеличил число оборотов шпинделя станка с 47 в минуту до 240. Это позволило мне увеличить скорость резания на проточке дна с 18 до 92 метр. в минуту и на проточке корня с 15,7 до 29,4 метр. Таким образом уменьшилось в два раза машинное время.

Мои методы работы давно позволили мне вместо 32 шт. шлипов в день давать 120.

Эти успехи могут и должны стать доступными и другим токарям. Свой опыт работы я передал тт. Роднову, Елизарову и др.

Я научил их не только работать моими методами, но и правильно делать заточку резцов, поскольку нам требуются резцы со специальной заточкой.

Теперь, учась на курсах стахановцев, я вижу, что достигнутое мной — лишь начало мобилизации внутренних ресурсов, скрытых мощностей. Можно больше выжать из нашего оборудования. Учеба, которую я прохожу, надеюсь, мне поможет этого добиться.

С. Н. СУКОНКИН.

За качество кинопроэкции!

Недавно состоявшаяся в НИКФИ первая конференция киномехаников отметила большое отставание техники кинопроекции от пред'являемых к ней требований. Плохое качество проекции приводит к тому, что и изображение и звук на экране получаются значительно хуже, чем они запечатлены на пленке. Это — об'ясняется тем, что у нас не выпускают улучшенных репродуктов, хотя типы их и вырабатывались. В механическом выполнении проекторов нет должной точности.

Особенно плохо обстоит дело с проекцией изображения. Освещенность экрана редко превышает 50 люкс, тогда как нормальная резкость изображения достигается при освещенности в 150 люкс. Очень скверно отражается на проекции низкое качество углей и недостаток, а нередко и полное отсутствие запасных частей.

Даже в московских кинотеатрах (системы Мосоркино) нет ни одной проекционной установки, которая заслуживала бы оценки «отлично». Можно назвать хорошими по передаче звука и изображения лишь две-три установки. Большинство установок весьма посредственно, а в 11 театрах аппаратура такова, что ее необходимо менять.

Делегаты, выступавшие на конференции, много внимания уделили организационным неполадкам, которые мешают быстро и коренным образом улучшить кинопроекцию. Одна из основных помех заключается в том, что массовое обслуживание кинозрителя разбито по трем различным, несвязанным между собой организациям. Так, киносеть находится в системе управления кинофикации, научно-исследовательской работой в этой области занимается НИКФИ, не входящий в систему управления кинофикации, массовый же выпуск проекционной аппаратуры сосредоточен в системе Наркомтяжпрома.

В результате — несогласованность действий, отсутствие единого плана борьбы за повышение качества кинопроекции.

С большим интересом заслушали делегаты конференции доклад проф. Е. М. Голдовского о кинотеатрах Европы.

Докладчик, между прочим, подробно остановился на опыте Европы в оборудовании проекционных камер, вентиляционного хозяйства и т. д.

Конференция признала необходимым об'единить проектирование и оборудование новых кинотеатров, организовать институт приемщиков от ГУКФ на предприятиях, изготовляющих аппаратуру, наладить выпуск запасных частей к проекторам. Кроме того, признано необходимым разработать типовой мощный стационарный проектор. Намечен также ряд технических мероприятий по повышению качества проекции.

Конференция отметила ценную инициативу НИКФИ и научного общества «Кинофото», созвавших первую конференцию киномехаников.

Бен Смит.

Сладенькая ложь

(Письмо из Нью-Йорка)

Кино в руках американской буржуазии бесспорно является одним из сильнейших рычагов капиталистической пропаганды и воздействия на широкие массы населения страны.

За двадцать с лишним лет американская кинематография выросла в огромную силу, первоклассную по своему техническому оснащению и исключительно четкую по своей организованности, централизации руководства и быстроте выполнения классовых заданий своих хозяев.

800 полнометражных картин в год, около 14.000 звуковых кинотеатров и, наконец, примерно 50 млн. зрителей кино в неделю (!) — таковы грандиозные цифры, показывающие, какой огромной силой для проведения своих идей в массы обладает буржуазия США.

Кино в Америке является самым распространенным видом развлечения. Ни театр, ни книга, ни тем более опера или серьезная музыка не могут конкурировать с кинематографом. Для каждого американца, имеющего хотя бы самую жалкую и низкооплачиваемую работу, посещение кино 1—2 раза в неделю является чем-то законом. Американские прокатчики, хорошо изучив эти «стандартные» привычки своих зрителей, знают даже в какие дни, недели, кино посещается мужьями и женами без детей, в какие дни с детьми, когда в кино ходят влюбленные пары, студенты, студентки, школьники, матросы и т. д.

Прекрасно понимая роль кино, как своего — важнейшего по значению после газеты и массового журнала—агитпропа, руководящая головка американской буржуазии — Уолл Стрит — почти полностью прибрала эту индустрию к своим рукам, осуществляя как финансовый, так и идеологический контроль над производством кинофильмов в стране.

Восемь крупнейших кинофирм США (Метро-Голдвин-Мейер, Юнайтед Артист, Уорнер и братья, РКО, Колумбия, XX век — Фокс, Парамоунт и Юниверсаль), производящие более 80 проц. годовой кинопродукции страны, давно уже потеряли свою финансовую самостоятельность и находятся в полном и безраздельном владении Уолл-Стрита.

Все эти восемь кинофирм для внешнего мира и широкой публики сохраняют свои старые названия и видимость самостоятельности. На деле, однако, ни один крупный вопрос как идеологического, так и финансового порядка не решается без ведома настоящих хозяев — крупнейших банков США. Для этой цели все эти восемь компаний об'единены в так называемую «Ассоциацию кинопродуцентов США», возглавляемую «царем американской кинематографии», как его, не стесняясь, называет всегда широкая американская пресса, мистером Вилл Хейсом.

Мистер Хейс как-раз и является тем самым главным «полручным», при посредстве которого верхушка американской буржуазии осуществляет свой непосредственный контроль над кинематографией.

Человек очень небольшого роста, худой, бледный, с неимоверно большими ушами и тихим голосом, один из ближайших друзей известного Вильяма Херста, мистер Хейс, ревностно выполняет свой долг перед своим классом и своими непосредственными хозяевами.

Ни одна картина не может быть запущена в производство в Голливуде без предварительного утверждения сценария «офисом» (канцелярией) Хейса. Чиновники этой организации очень часто присутствуют на с'емках фильмов, внося в них изменения на-ходу. Наконец, после того, как фильм производством закончен, он должен быть снова просмотрен и окончательно утвержден «Ассоциацией кинопродуцентов США», после чего только может быть выпущен в прокат по США и за границей.

Помимо организации Хейса, на страже интересов буржуазии стоят еще и правительственные цензурные комитеты (имеются в большинстве штатов), и полицейские управления, которые в зависимости от конкретной обстановки в каждом данном штате вносят добавочные изменения в голливудскую и европейскую кинопродукцию.

С помощью такой системы контроля и централизации финансового и идеологического руководства кинопромышленностью, американская буржуазия безотказно проводит свои классовые идеи в массы населения.

И в это же время широкой публике ежедневно на страницах тысяч газет и журналов, через радио и при посредстве самого кино преподносится идея «надклассовости» кино, подчеркивается значение этой отрасли искусства только как одного из видов увеселения и развлечения и всячески отрицается пропагандистский характер американского кинематографа.

Эта искусственная завеса из слов и лживых утверждений, пытающаяся преподнести кино, как некую «надклассовую» надстройку современного буржуазного общества, разлетается в прах при самом даже поверхностном анализе той массовой кинопродукции, которая производится для «увеселения» американского зрителя.

Бедная семья трудится в поте лица своего, однако, жизнь без денег в Америке довольно неприятная вещь (все это показывается очень реально и без всяких прикрас, и миллионы зрителей узнают в этом семействе самих себя), но... дочка выигрывает по выигрышному билету 100 тысяч долларов, — все сразу становятся богатыми и счастливыми; второй сюжет — девушка очень бедна и не может поэтому выйти замуж, она встречает случайно богатого человека, выходит замуж: неправда ли жизнь прекрасна? Злые и гадкие люди отравляют жизнь хорошим и достойным людям, но справедливость в конце-концов торжествует, — злые люди оказываются жуликами, их сажают в тюрьму, и хорошие люди празднуют победу; справедливость и правда в США всегда на стороне «хороших и добрых» людей. Таковы стандартные сюжеты каждой второй картины, выходящей из студий Голливуда.

Если же ставится какая-либо историческая картина, то события этого периода рисуются в таком виде, в каком это сегодня выгодно и необходимо буржуазии. Одним из ярких примеров подобного искажения истории в интересах господствующего класса является фильм Метро-Голдвин-Мейер на эпохи французской революции — «Спор двух городов», где народные массы, берущие штурмом Бастилию, показаны, как стадо диких зверей или толпа бандитов, воров и убийц, а французская аристократия разделена на людей «плохих и бессердечных» и на людей «великодушных, мягких и справедливых». Разумеется, последние в конечном итоге побеждают, и зритель уходит предубежденным против «бандитов и убийц» — трудящихся и революционных масс Франции и дружески расположенный к «чудным и добрым» аристократам — контрреволюционным буржуа.

«Надклассовый» характер американской кинематографии был недавно сильно подкреплен появлением ряда фашистских фильмов, резко направленных не только против идей коммунизма, но вообще против чего бы то ни было левого или даже просто радикального. Эти фильмы («Красный салют» и «Риф-Раф») были сделаны фирмой Уорнер и бр., находящейся с недавнего прошлого, помимо общего контроля Хейса, в непосредственном ведении небезызвестного Вильяма Херста.

Фильм «Красный салют» пытается опорочить радикальные настроения современной американской молодежи клеветой на американскую компартию, фильм рисует молодых студентов-коммунистов в виде бандитов, и т. п. Конец, разумеется, благополучный — коммунисты и всякие прочие «радикальные» идеи разоблачены, и правда торжествует. Героиня картины навсегда отворачивается и от своего друга студента-коммуниста, и навсегда отказывается от своих ошибочных «левых» идей.

Картина «Риф-Раф» в таком же стиле и духе выступает против всяких радикальных настроений в массах трудящихся США.

А в это же время организация мистера Хейса категорически запретила фирме «Метро-Голдвин-Мейер» поставить антифашистский фильм по нашумевшей здесь книге Синклера Люиса «Это не может случиться здесь». Несмотря на огромный шум, который поднял в прессе сам Синклер Люис, а также несмотря на то, что эта книга, будучи направленной против фашизма (в то же время отнюдь не собирается ревизовать капиталистический строй, вообще), — это решение «Ассоциации кинопродуцентов США» не было пересмотрено. Недавно сама фирма «Метро-Голдвин» выступила с заявлением о том, что фильм не будет пущен в производство.

Опубликованное в прессе заявление самого Хейса, естественно, не давало истинных мотивов запрещения постановки этого фильма. Официально было указано, что такой фильм может оказаться в конечном итоге коммерчески нерентабельным, так как, мол, в Германии и Италии—в двух важных, с точки зрения доходов фирмы «Метро-Голдвин-Мейер», европейских странах—фильм будет безусловно запрещен.

Истинной причиной запрещения фильма была, конечно, боязнь руководящей верхушки американской буржуазии осудить перед лицом широких масс США идею фашизма и тем самым косвенным образом заставить их задуматься о будущем их страны, направить их мысль в сторону радикальных, левых идей, Советского Союза и т. д.

Показ в фильмах настоящей Америки, ее трудящихся, безработных, их жалкой нищеты, жизни американской молодежи, их дум, проблем будущего, показ жизни как она есть—правдиво и честно,—все это сейчас абсолютно исключено в США.

Буржуазии кино необходимо для того, чтобы держать перед массами непрерывную завесу сладенького фильма, скрывая за этой завесой всю эксплоататорскую сущность капиталистического строя.

Пока американской буржуазии это удается, но придет такой день (и он уже не за горами), когда миллионы трудящихся США перестанут удовлетворяться сладенькой чепухой, бессодержательностью и классовой ложью американских фильмов. Они потребуют, чтобы им показали правду жизни и показали ее в художественных, высоких по своей технике и мастерству фильмах. И Голливуд — в иных руках — создаст такие фильмы, — там для этого имеется и первоклассная техника, и великолепные мастера, творчество которых сковано сейчас капиталистическим строем.

1935—Натан Зархи—1936

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ЗАРХИ

Литературное наследие Натана Зархи состоит из материалов по теории и практике кино и из незаконченных драматургических произведений.

Осталась незаконченной книга «Кинодраматургия», построенная в известной мере на устаревших примерах кинематографической практики. Она все же не потеряла своей теоретической актуальности. Издание ее явилось бы ценным вкладом в нашу небогатую литературу по теории кино. К этой работе примыкают лекции, читанные Зархи в Государственном институте кинематографии. К сожалению, еще не собраны все стенограммы лекций, а между тем издание их следовало бы осуществить возможно скорее. Они станут интересным и необходимым пособием для молодых кадров советской кинематографии. Интересны высказывания Зархи по вопросам кино на совещаниях и с'ездах, неопубликованные статьи по этим вопросам, доклады об его поездках в Германию, Англию и Турцию и т. д. К сожалению, в по этому разделу не удалось разыскать ряд стенограмм.

Из незаконченных литературных произведений назовем четыре:

«Сумасшедший рейс» — либретто для пьесы или сценария; остались первоначальные разработки либретто, намечающие конкретные сюжетные положения и характеристики действующих лиц. Эта тема представляет большой интерес, так как кинематография имеет мало полноценных произведений на зарубежные темы.

«Августина Верфель» — пьеса о войне и мире, об интеллигенции Запада, о буржуаном и пролетарском гуманизме. Оставшиеся страницы дают полное представление о замыслах автора; разработан ряд диалогов, даны характеристики главных героев.

«Москва вторая» — пьеса о социалистическом труде и героизме, об изживании остатков капитализма в жизни и сознании людей; пьеса почти закончена. Автор предполагал ее переработать в корне. Сейчас это особенно необходимо в связи с развитием стахановского движения. Наконец, сценарий «Самый счастливый»,—о нашей родине, о пролетарском героизме, о том, как понимает счастье социалистический человек; к сожалению, реализация этого фильма до сих пор движется недопустимо медленно.

Из литературного наследства Зархи в настоящее время подготовлены к опубликованию два тома: том его лучших сценариев, выходящий в издательстве «Искусство» (он находится уже в печати), и том «Избранное», выпускаемый Гослитиздатом, который подготовлен к печати и в ближайшее время выйдет в свет. В сборнике три раздела: пьесы, сценарии, статьи и речи.

М. Ж.

ГРАЖДАНСКАЯ ПАНИХИДА

Секция драматургов ССП СССР устраивает 20 июля с. г. гражданскую панихиду памяти погибшего год назад заслуженного деятеля искусств **Н. А. Зархи.**

Гражданская панихида состоится на Новодевичьем кладбище, на могиле **Н. А. Зархи** в 1 час. дня.

Кинодраматург и кинорежиссер

В 1932 году после постановки «Улица радости», увенчавшейся большим и заслуженным успехом, Зархи выступил с докладом «Почему я перешел из кино в театр».

Мы публикуем доклад Зархи в сокращенном виде. Полностью он будет опубликован в подготовленном к изданию Гослитиздатом томе избранных произведений Зархи.

Страстность и убежденность, с какой Зархи защищал свои позиции, импонирует каждому серьезному работнику искусства, но некоторые из его критических утверждений уже потеряли свою остроту. Действительно, немало было потрачено в свое время усилий, чтобы отвоевать сценарию то место, которое принадлежит ему по праву в процессе коллективного создания картины.

Теперь уже никто не станет оспаривать того, что сценарий — самостоятельное художественное произведение, хотя рецидивы недооценки его иногда еще встречаются в нашей практике.

Но во взаимоотношениях сценариста и режиссера в то время нелады и трения были едва ли не повседневным явлением. Борьба за «гегемонию» отражала эту не совсем здоровую атмосферу, которой в коллективной работе кино места быть не должно. Эти взаимоотношения в связи с успехами и большими победами нашего кино за последние годы в известной мере прояснились. Профессиональная война за «гегемонию» отходит в область прошлого. Силы и энергия отдаются взаимной поддержке, слаженности, творческой помощи в работе. Сейчас это стало почти закономерным явлением. Как на замечательный пример творческого содружества сценариста и режиссера, можно указать на совместную работу Дзигана и Вишневского. Критика в равной мере анализирует теперь и работу сценариста и режиссера. Сценарии стали печатать, как самостоятельные произведения, они подвергаются и предварительному обсуждению в прессе. Режиссерский сценарий часто разрабатывается с участием сценариста. В период, к которому относится выступление Зархи, участие писателей в работе нашей кинематографии еще являлось проблемой. Теперь она разрешена, и многие сценарии создаются писателями.

В силе остается одно утверждение Зархи — о кинокритике. Тут до сих пор очень многое неблагополучно. Именно здесь еще царит много равнодушия, невнимательности, зазнайства, личных и иных пристрастий и — чего греха таить — часто кинокритике недостает принципиальности и глубины. Критики наши больше анализируют отдельные погрешности, чем синтезируют явления жизни и искусства. Они плетутся в хвосте киноискусства, не делая прогнозов, не отваживаясь на большие теоретические обобщения, которые, как воздух, нужны каждому творческому работнику, о чем убедительно говорил Зархи.

Прошлый год был для меня очень трудным годом. Я одновременно писал сценарий «Четверо из ВКП(б)» и пьесу «Улица радости». Сценарию я отдал все силы, над сценарием я работал восемь месяцев. А над пьесой я работал три месяца.

Над сценарием я работал с необычайной трудностью. Как-раз во время этой работы тов. Бабицкий сказал мне: «Знаете, Зархи, чувствуется, что вы испытываете жесточайший кризис. Вы написали целый ряд хороших сценариев, а сейчас работаете гораздо хуже». Я проверил это замечание: действительно ли я испытываю кризис, а если испытываю, то какой это кризис — свой, собственный, или мое состояние отражает явление общее для многих сценаристов?

Но я испытывал не ощущение кризиса, а переживал этап моего роста. Я пришел к выводу, что ущербность моя в отношении сценария вызвана следующим. Во-первых, для меня, как и для целого ряда других товарищей (и они это ощутили), встал чрезвычайно сложный вопрос в связи с появлением звукового кино.

Я поставил недавно перед собой такой вопрос: что было бы, если бы я захотел свою пьесу «Улица радости» со всей суммой выраженных в ней тем превратить в звуковой сценарий! Я — опытный сценарист и утверждаю, что с этой работой я бы не справился, хотя бы по одной причине (очень маленькой, но превращающейся в причину принципиальную). Причина кроется в метраже. В лучшем случае перевести всю пьесу в план кинематографии можно, сделав два с половиной сценария, — точный мой подсчет.

Для чего я это рассказываю? Для того, чтобы показать следующее: если меня упрекали, что в этой пьесе целый ряд образов, — например, коммуниста, комсомольца, не совсем правильно выписан или, может быть, недописан, то в кинематографии я не мог бы решить и десятой доли того, что я решил в пьесе. Емкость пьесы неизмеримо выше емкости сценария. Это несомненно.

И второе. Я утверждаю со всей категоричностью, на которую я имею известное право, что емкость звукового сценария ниже емкости немого сценария. И мы знаем причину этого явления, — мы знаем, что слово обмануло нас. Для того, чтобы выразить целый ряд вещей, снова потребовался дополнительный метраж, а фильм этой нагрузки не выдерживает. Проанализировав свою работу над сценарием «Четверо из ВКП(б)», я понял это: мне нужно было уложить все в 2.400 метров. Мне говорили: вы с ума сошли, у вас уже пять тысяч метров. И тут же говорили: у вас того-то нехватает, у вас этого нехватает.... Драматург знает, что он не романист, который может писать огромное по размерам произведение. Когда же мы, сценаристы, ограничиваем себя так, как ограничивают себя драматурги, ставя перед собой задачу написать пьесу в четыре или пять актов, мы наталкиваемся на жесточайшее сопротивление со стороны тех, которые не желают считаться со спецификой дела, которые не понимают природы нашего искусства. А непонимающие сидят в кинофабриках, в литотделах. Они не дают нам возможности создавать настоящие произведения. Начинается нервотрепка, которая вам известна; терзания, страдания и сведение к нулю любого творческого произведения, которое называется сценарием.

Я семь лет работал в кинематографии и написал одну пьесу для театра. Эта пьеса имела большой успех. Было очень много отзывов в прессе. Каждый знает «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга». Эти вещи, конечно, выше, чем—«Улица радости», —конечно, принципиально более значительны со всех точек зрения.

И у меня чувство огромной обиды, конечно, не за этот успех, но за то, что критика обратила внимание на пьесу, и не обратила никакого внимания на семь лет моей кинематографической работы, неизмеримо лучшей, чем работа моя для театра.

Что у меня осталось после семи лет кинематографической деятельности? У меня есть производственная биография, но я не могу сказать, что за время моей работы в кино окружение способствовало моему росту.

Пьеса написана, сыграна, целый ряд очень серьезных людей, критиков, говорит о пьесе, одни ругают меня, другие возносят. Впервые я, творческий работник, столкнулся непосредственно лицом к лицу с критиком, со зрителем, с теми, кто воспринимает, принимает и оценивает написанное произведение. Впервые Зархи услышал что-то, относящееся к нему непосредственно. Это то, чего я никогда не находил, работая в кинематографии.

Я мог оценить высказывания критики, прессы, высказывания зрителей и в каждом из этих высказываний чувствовал определенную позицию.

На это могут возразить: что мы в кинематографии еще не успели достичь всего этого. Но я исхожу из факта, он непосредственно меня задевает. Этот факт становится причиной ошибок, которые происходят в кинематографии.

Еще один любопытный факт. Многие из выступавших говорили, что на пьесе лежит печать кинематографичности, в частности, тов. Осинский написал, что пьеса «носит на себе следы кинематографического сценария, писанием которых до сих пор занимался Зархи». Интересен тон, каким это сказано! Что за отношение к сценарию? Мне важна и здесь принципиальная сторона. Тов. Литовский похвалил нас за то, что мы, сценаристы, приходя в театр, не отмежевываемся, не отрекаемся от своей предшествующей деятельности и переносим наш опыт, качественно иной, в театр. Я должен сказать, что в моей пьесе слишком мало использовал возможности кинематографии. Я уверен, что свежестью приемов и подачи материала, это отмечено критикой, я обязан моей кинематографической школе. Я бы сказал, что кинематография прекрасная и, может быть, необходимая школа для драматургов. И не случайно, что драматург, приходящий в кинематографию, вынужден перевоспитывать себя и переучиваться в гораздо большей степени, чем мы, сценаристы, приходящие в театр.

У нас до сих пор существовал взгляд, что сделать сценарий — это «раз плюнуть», особенно писателю, драматургу. Я на основе опыта своего и опыта товарищей заявляю, что делать сценарий неизмеримо сложнее. В каждом виде искусства есть свои специфические трудности, а трудности в процессе создания сценария значительно сложнее, чем у писателя-драматурга. Отсюда и порочность работы огромного большинства наших писателей, приходящих в кинематографию.

Как же нажить болезни кинематографии по линии сценария? Я могу рассказать о своей собственной судьбе и о своем опыте. Один мой сценарий пошел на доработку к Шкловскому, потом на переработку к Леонидову; я не говорю уже о консультантах. Представьте себе, что Афиногенов написал пьесу. Приглашают Кирпона и говорят: правьте пьесу. Или Фадеев написал пьесу, а Олеше предлагают выправить ее. А мы пишем сценарий — своеобразное художественное произведение, находят ошибки и сценарий передается Шкловскому. Что это такое? Это ли не обезличка? Обезличка — это мягкое слово. Это— многоличка. То, что происходит у нас, это — отрицание за сценарием права называться художественным произведением.

Я заявляю с полнейшей категоричностью, что очень немногие у нас умеют читать сценарии. Ужас не в том, что консультант не умеет читать сценария, а в том, что режиссер не умеет читать сценарий. Мы ведь отвечаем за то, что делаем. У нас же существует гегемония режиссера. Гегемония режиссера остается единственным законом, — гегемония режиссера, который не умеет читать сценарии, который сам старается сделаться сценаристом. Ведь театральному режиссеру нужно художественное произведение для того, чтобы создать свой театральный опус. А у нас каждый режиссер—одновременно сценарист.

Но почему же, в таком случае, десяток режиссеров ходит без работы и не пишет в то время, когда мы переживаем голод на сценарии?

Почему же ограничиваются только тем, что кромсают и переделывают лишь чужие сценарии?

К чему приводит гегемония режиссера?

К двум самым вреднейшим для кинематографии явлениям: во-первых, — к обезличке сценариста, и, во-вторых, — это самое страшное для сценариста — к потере перспектив творческого роста. Когда картина плохая, говорят, виноват плохой сценарист, а когда картина хорошая, говорят — сделал ее прекрасный режиссер. Все это важно с точки зрения возможностей повышения уровня творческой работы сценариста. После постановки картины терзаешься: чьи же были капли в «Матери» — Пудовкина или мои?

Вот почему у сценариста рождается вопрос — стоит ли работать? Я буду писать, потрачу девять месяцев, — затем придет режиссер игрек, зет, и моя работа станет предметом для его собственных мудрствований. Гегемония режиссера создает почву для схематизма, благоприятные условия для недоработки произведений.

И дальше: сценарист пишет, но появляется Экк в качестве консультанта, затем — Протазанов, Лойтер, Федоров, и всю эту процессию завершает Мутанов.

Что же это такое?

Найдем ли мы в театре таких режиссеров, которым было бы безразлично, какую пьесу они будут ставить, или авторов, которым все равно, как режиссер поставит их пьесу?

Где же творческая установка в кинематографии, где единство метода при таком смешении языков, эпох, поколений, мировоззрений — всего чего хотите?

Самая система взаимоотношений режиссера со сценаристом покоится на игнорировании и отрицании роли сценария.

До тех пор сценарий не будет признан художественным произведением до тех пор сценарий не станет ведущим элементом в кинематографии, пока не поймут, что мы — драматурги в кинематографии. До тех пор положение не улучшится.

Род Захаркиных

«Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства».
А. Пушкин.

Материала у наших сценаристов сколько угодно.

Сюжетов же — куда меньше.

Это происходит между прочим и потому, что сценарист привык хищнически обращаться с материалом.

Сценарист берет вширь и вглубь, он стремится охватить все фактическое течение одного события и все его наиболее заметные закономерности.

Он опустошает тему так, что после него другому за нее трудно браться.

Примеров много: один из наименее разительных и потому наиболее показательных — «Родина зовет».

В «Последней ночи» Е. Габриловича и Ю. Райзмана действие происходит в ночь на 28 октября 1917 года.

Об Октябре рассказано во многих пьесах и фильмах и будет рассказано в ближайшие годы еще больше.

Но в каждом подлинном произведении искусства этот материал прозвучит по-новому, ибо на нем можно раскрыть неисчислимое количество тем: с великой революционной датой может быть связана любая тема сегодняшней нашей действительности — о мужестве, о чести, о трудностях и радостях победы, о росте социалистического человека, о партии и ее вождях и т. д.

Сюжетов будет много, если сценарист научится мыслить, если он найдет не только материал, но и тему.

«Последняя ночь» не претендует на исчерпывающее изложение событий, которые имели место в последнюю ночь буржуазной власти в городе Москве.

Но там есть своя тема.

Судьба двух семей — вот что является содержанием сценария. Семья фабриканта Леонтьева и семья рабочего леонтьевской фабрики Захаркина.

А тема «Последней ночи» — героизм, который рождается из единства воли рабочих — зачинателей октябрьского боя.

На этом держится единство сюжета: наступая и обороняясь, теряя одного сына, другого сына, отца, семья Захаркиных завоевывает победу.

Рассказ о «роде Куликовых» — одна из по-настоящему художественных сцен в «Партийном билете».

Так вот — прошлое «рода Куликовых», то прошлое, которое сделало «род» этот почетным, оно изображено в «Последней ночи». Герой сценария «род Захаркиных», исполненный пролетарской чести.

И потому авторам удалось найти то, что ищет, но редко находит наша литература — типичные и вместе с тем резко индивидуальные проявления революционного героизма.

Старик-слесарь в гимназии, захваченной его отрядом, встречает пленного Леонтьева, бывшего своего хозяина. Волнуясь, он говорит сыну—командиру отряда: «Сам Петр Ларионович приехал... Господи Иисусе-Христе. Сердитый бешеный, ногами топает». Он поражен, как это его сын смеет допрашивать «самого» по всей форме («ваше имя... фамилия...») и в отчаянии шепчет: «Петруша, да это Леонтьев... Леонтьев, я тебе говорю». И замолкает только после грозного окрика командира Петруши. Сын поручает ему сторожить Леонтьева. И вот между фабрикантом и его старым рабочим идет мирный разговор, Леонтьев знает его семью и ласково говорит: «Выходит, в роде мы с тобой кумовья». — «Выходит, что в роде» — подтверждает Захаркин. Но как только осмелевший Леонтьев просит: «Выпусти ты меня отсюда, сделай, брат, милость!», Захаркин, может быть первый раз в жизни вдруг произносит длинную речь о жизни своей: «Ну и вскипел я теперь... Ну и желаю теперь драться до самой смерти своей, не серчай на меня, ради господа» — так кончается эта речь.

А когда Захаркин и Леонтьев затем меняются ролями и Леонтьев неступленно кричит на стоящего среди победивших белогвардейцев Захаркина: «Я тебя гнул и гнуть буду», — старик раздвигает руки и смешно выпячивает грудь колесом: «Нет... меня не согнешь... О.. Видишь, какой!»

Можно было бы привести и другие интересные и многочисленные примеры «психологических ходов» в этом сценарии.

Тяготение к неожиданным и вместе с тем простым и правдивым «ходам» видно во всей прозе Габриловича. Но сколько раз, гоняясь за неожиданностью, Габрилович забывал о правдивости! В кино и может быть именно в содружестве с Райзманом (его картина о летчике ценна прежде всего правдивым показом реальных чувств советского человека) Габрилович научился тому, чего ему нехватало.

В художественной биографии Райзмана «Последняя ночь» — важный этап. Его «Каторга» была романтической и героической, но героизм там был абстрактным, «Летчики» — это обходный путь к новой романтике, путь через спокойную, слегка иронческую лирику. И вот «Последняя ночь» уже близка к той реалистической романтике, которую ищет Райзман.

Многого, правда, «Последней ночи» еще недостает.

Собственно говоря, «Последняя ночь» с большим правом должна была бы называться первой, если бы в сценарии не так обильно была представлена жизнь тех, для кого ночь эта действительно стала последней: мещанская свальба с пьянством и дракой из-за приданого, бал в гимназии и т. п. Хотелось бы больше, гораздо больше и полнее почувствовать «род Захаркиных».

Споры между Захаркиным, какой-то минутный разлад между ними, гордость друг за друга, радость встречи, горе при виде погибших — это богатство страстей, заложенное, но недостаточно выраженное в сюжете «Последней ночи», могло быть гораздо глубже и полнее разработано авторами.

В работе над постановкой обо всем этом следует помнить, и тогда, быть может, «Последняя ночь» сможет стать одной из лучших картин о героическом прошлом русской пролетарской семьи.

Г. БЕЛИЦКИЙ.

Творческий метод Н. Зархи

Кинодраматургию Зархи кинопрактика оценивала до парадоксальности различно.

Когда проповедывали и восхваляли бессюжетность, Зархи считался сюжетистом. Когда все стали сторонниками сюжетности, сюжетность драматургии Зархи многие взяли под подозрение.

Памятный всем нам отход Зархи от кино совершился как раз во время полного торжества теорий бессюжетного фильма. Тогда драматургия Зархи была знаменем **противоборства** господствующему среди киноработников течению. Но когда победила сюжетность, драматургия Зархи не стала знаменем **утверждения** сюжетности.

Причины просты. В творческом мастерстве Зархи с самого начала был заключен богатый и сложный синтез —соединение глубины бессюжетного фильма и ясно выраженного единства, свойственного сюжету.

Бессюжетный фильм в лучших своих образцах стремился стать философским. Ткань его — составная. Это —мозаика из отдельных образов и штрихов. Единство пьесы здесь — в сцепляющей и обобщающей философской идее.

Сюжетный фильм ищет свое единство в закономерно развивающемся сочетании поступков, совершаемых героями и вытекающих из данного исходного положения.

Драматургия Зархи никак не чуждается философствования. Но она помещает проблему в поведение героя. Разумеется, это придает ее сюжету особенные отличия. Как раз эти отличия и пугали искателей острых сюжетов.

Сюжет Зархи в основе — психологический сюжет. Иначе быть не может, если проблема вмещена в поведение героя. Но проблема (философия произведения), которая занимает Зархи, всегда шире рамок психологического конфликта. Зархи берет своего героя на переломе всего его миросозерцания. Таким образом, центральный драматический узел, в который драматургия Зархи стягивает все нити, оказывается и глубоким и разносторонним. Зархи строит сквозное действие и достигает его единства применительно к тому центральному драматическому узлу, к моменту, когда в герое совершается решающий перелом.

Показателен в этом отношении пример сценария «Мать».

Неправильно было бы утверждать, что сценарий «Мать» принципиально отличен от романа М. Горького. В сценарии та же идейная атмосфера, тот же самый философский двигатель, что и в романе. И характер главной героини в сценарии по глубокому существу дела тот же, что и в романе, хотя Зархи и говорил, что задумал образ матери, «грубо говоря, в прямую противоположность горьковскому образу матери». Какая же противоположность, если и в романе и в сценарии образ матери одинаково наделен чертами, которые делают мать Павла беззаветным борцом революции? Отличие лишь в том, что в романе эти черты даны сразу в раскрытом виде, а в сценарном образе матери эти черты обнаруживаются в результате перелома. В романе образ матери проходит через события, как заранее данный. В сценарии мать находит истинное свое лицо после того, как совершила ошибку в попытках спасти сына, спасти семью. Подоплека характера в сценарии раскрывается в результате коллизии.

Здесь ключ к пониманию особенностей сюжета у Зархи. В бессюжетном фильме или так называемом фильме с ослабленным сюжетом каждый герой есть определенное знамя, символ. Люди сталкиваются только как носители готовых данных принципов. Образ матери из романа М. Горького представлял соблазн для драматурга взять мать именно как знамя, как выразительницу готового, сформировавшегося принципа. Но как раз для Зархи характерно необычайно тонкое и обостренное ощущение драматургического хода, законов драматургического сюжета. Его герои влекомы страстью, мечтой, целью. На пути к мечте и цели они наталкиваются на препятствия; в борьбе с препятствиями и воздействуя на сопротивление по дороге к цели, они меняют свою собственную природу. Таков путь и Ивана в сценарии «Конец Санкт-Петербурга». Иван хочет «жить по другому», лучше чем в старой царской деревне. На пути к этой цели он совершает предательский поступок по отношению к окружающим его людям. Жизнь открывается ему с иной стороны. Иван находит свою настоящую дорогу.

И театральная драматургия Зархи, построена на той же основе: одержимость героев мечтой. В «Улице радости» Хэм мечтает разбогатеть, Стабс мечтает о коммунизме.

Только очень острое ощущение законов драматургического хода в развитии сюжета заставило Зархи пойти на такой большой художественный риск, как перестройка всего движения образа матери. Можно сказать, что никто из наших сценаристов так не «драматургичен» в подлинном смысле слова, как Зархи.

Но с другой стороны, у Зархи движение героя предопределено его мечтой. Сюжет у Зархи не содержит неожиданностей и не стремится к внешней занимательности интриги. Будучи в основе своей специфически драматургическим, сюжет Зархи развивается в спокойном плане, близком к повествовательному. Взрыв нарастает медленно. В этом нарастании обильно используются подсобные линии, а в сценарии «Конец Санкт-Петербурга» даже фон событий обыгрывается с чисто повествовательной щедростью. Мне думается, что Зархи совершенно сознательно не боялся близко подходить к черте, где сценарий граничит с повестью. Если сценарий вообще расположен между двух границ, между центростремительной интригой классической театральной пьесы и между центробежными тенденциями повести, то можно сказать, всегда чисто драматургически построенный, сюжетный замысел Зархи тяготеет больше к повести.

Когда некоторые из нас стали отождествлять сюжетность с обязательным наличием внешней занимательной интриги и когда появилась мода на игру в острую смену событий, Зархи выступил с предупреждениями против таких увлечений сюжетностью. Это было заявлено им в речи на первом всесоюзном с'езде писателей.

С тех пор наша кинодраматургия сделала немало шагов вперед. Вульгаризаторское понимание сюжетности отброшено. Наши кинодраматурги, лучшие из них, по крайней мере, ставят перед собой проблему изображения характеров, как проблему настоятельнейшую. Некоторые из них даже утверждают, что характер персонажа **составляет единственный возможный источник движения сюжета.**

Зархи был прекрасным и искусным изобразителем характеров. Это доказывают и «Мать», и «Конец Санкт-Петербурга». В произведениях Зархи характер персонажей (всегда по сознательно выбранному автором методу) таит глубокие источники движения. Но я думаю, что драматургия Зархи не приняла бы и этой новой крайности.

Эти новые увлечения, если они будут догматически последовательными, могут открыть широко двери унылому и пресному психологизму. И здесь драматургия Зархи оставила нам ясные и плодотворные уроки. Зархи очень хорошо понимал значение события для сюжета и для самого раскрытия характера персонажей. Он умел заставлять своих героев разрешать интимные внутренние противоречия в гуще острых, сложных и больших событий.

Зархи чудесно владел секретом выбора ситуации, особенно же секретом выбора исходного положения. Характер и положение для него никогда не были целями, исключающими друг друга или хотя бы даже мешающими друг другу. Он понимал, что они сильны в своем взаимодействии.

В апреле 1934 года Зархи читал лекции на сценарном факультете ГИК'а. В этих лекциях он дал формулу своего творческого метода и особенностей своей драматургии.

«Я стремлюсь строить сценарий, исходя из максимальных драматических противоречий, — столкновения большого события общественного значения, — забастовки, стачки, войны, революции и т. д., — со сложнейшей противоречивой коллизией в жизни персонажа, строить так, чтобы это событие, создавая поворотный момент, переломный этап в жизни персонажа, заставляло его «снять» старую линию жизнеотношений и обнаружить другое, новое качество».

Замечательным наследством нашего бессюжетного фильма всегда останется уменье находить значительные и содержательные ситуации. Зархи был верен этому наследству. С тем только отличием, что у него было связано в единство то, что у бессюжетников давалось как фрагменты. Но Зархи лучше других понимал, что блеск, и глубина, и заразительность нашего советского кино идут оттого, что единственно ему дан, как искусству победоносной революции, дар со всею смелостью и без всяких оглядок выбирать для своих героев ситуации, которые беспощадным светом реальной правды освещают самые скрытые стремленья действующих персонажей.

В цитированной лекции Зархи сказал: «Для меня основным является раскрытие образа, обнаружение подлинного существа человека, создание перелома в нем, его переход путем скачка в новое качество, иногда усиление реакций человека, или так сказать, «проявление» его. Был человек пассивным. Заспатая, но не проявленная пленка. Но вот случилось огромное событие, — «проявитель», и человек брошен в этот «проявитель», — в большие события, в войну, революцию, и тогда резко обнаруживаются все его качества, которые раньше были невидимы для глаза...».

Н. А. Зархи был человеком светлого таланта. Но спутником его таланта был всегда беззаветный труд и разностороннее знание. Зархи никогда не был диллетантом.

Горестно, что Натан Абрамович Зархи недолго жил и работал для нашего искусства. Но его короткий творческий путь оставил нам немало поучительных уроков. Будем дорожить ими, почитая память Зархи.

И. Ф. ПОПОВ.

Н. А. Зархи среди студентов Государственного института кинематографии.

БОЛЕЗНИ СОЮЗКИНОХРОНИКИ

БЕЗ РУКОВОДСТВА

Низкое качество киножурналов в очень большой степени об'ясняется слабой работой местной сети треста Союзкинохроники. Имеющиеся у треста 17 студий размещены без всякой системы. Например, в районах Поволжья сеть студий довольно густа, тогда как север Союза совершенно оголен. Огромные пространства Сибири и Дальнего Востока представляют собой в этом отношении почти сплошное белое пятно. Здесь имеется лишь три студии — в Новосибирске, Иркутске и Хабаровске.

В Карелии, Северном крае, Крыму, Якутии, в Ивановской и Западной областях нет ни студий ни корреспондентских пунктов. Случайные выезды операторов по отдельным заданиям в незнакомые им края и области приводят к выпуску слабых и почти всегда запоздалых кинолюстраций к газетным сообщениям вместо полноценной самостоятельной киноинформации.

Кадры — один из самых больных вопросов работы сети. Иркутская студия продолжительное время обслуживалась двумя операторами настолько низкой квалификации, что, в конце-концов, одного пришлось уволить, а другого перевести в ассистенты в Иркутск. Но, чтобы заполнить образовавшуюся брешь, перебросили операторов..., из Ростова и Казани. Сейчас в московскую студию приехали для творческой практики оператор и ассистент из ташкентской студии. Но это — единичный случай. Систематическая работа по повышению квалификации работников в тресте не ведется.

Планы с'емки сюжетов для всесоюзного экрана не выполняются. В первом полугодии журналы должны были получить 438 сюжетов. Студии заняли значительно больше — 516, но из них принято трестом только 367 сюжетов, а для всесоюзного экрана использовано лишь 239. Некоторые студии выполнили полугодовой план меньше, чем на одну треть. Так, иркутская студия при задании в 18 сюжетов заснята 17, из которых принято только 5, а использовано для экрана лишь 2. В июне многие студии (хабаровская, иркутская, новосибирская, воронежская, уфимская, чебоксарская) совершенно не выполнили планов, не прислали ни одного сюжета.

Приведенные цифры показывают, насколько низко качество продукции местных студий. При этом надо иметь в виду, что трест, оценивая сюжеты, проявляет чрезмерную и ничем не оправданную снисходительность. За полгода им принято и оплачено 129 сюжетов, которые абсолютно нельзя было использовать для журналов. Такое «добросердечие» не мобилизует студии на борьбу за высокое качество сюжетов, а поощряет бракоделов.

Непринятые сюжеты отсылаются обратно в студии. Иногда случается, что сюжеты, которые вообще не должны были увидеть экрана, используются студиями для местных выпусков. Явный брак не следовало бы отсылать обратно на места, но трест продолжает это делать.

Ни трест ни московская студия, выпускающая всесоюзные журналы, не сумели обеспечить творческое руководство работой сети. Студии присылают в трест свои планы, с'емки сюжетов и сценарии на тематические фильмы. Трест рассматривает эти материалы и утверждает их. Кроме того, студии должны присылать сюда свои местные журналы, но это почти не практикуется, так как из-за недостатка пленки тираж журналов крайне мал. Работой по местной продукции студий руководит производственный отдел треста, состоящий из трех человек: заведующего, консультанта и редактора. На 17 студий такой штат явно недостаточен. Качество отзывов на журналы неудовлетворительно. Например, в рецензии на первый и второй номера журнала куйбышевской студии основное внимание уделено недостаткам монтажа сюжетов, но совершенно не разобрана композиция журналов, нет оценки содержания их и анализа тематики. Не отмечена степень политической актуальности материала. Не лучше и качество аннотаций, которые дает московская студия.

Живой инструктаж сети совершенно не практикуется. Выезды работников Союзкинохроники на места крайне редки.

Система и размер оплаты сюжетов не выдерживают никакой критики. Зав. плановым отделом треста тов. Геляшев заявляет, что сюжеты обходятся студиям в полтора раза дороже того, что им уплачивает трест. Если бы студии не имели поступлений от проката местной продукции, то они вообще не могли бы существовать. При оценке сюжетов не принимается во внимание ни себестоимость ни качество их.

В то же время себестоимость продукции треста непрерывно растет. В мае каждый немой союзный журнал должен был стоить по плану 14.750 рублей, а стоил 24.700 рублей. В прошлом году средняя стоимость звукового журнала составляла 26 тысяч рублей, в этом году по плану—30 тысяч, а фактически—34 тысячи рублей (в мае). Такое удорожение себестоимости в значительной степени об'ясняется приемкой и оплатой слабых по качеству сюжетов.

Лишь в последнее время трест наметил ряд мер по упорядочению местной сети (организация корреспондентских пунктов, реорганизация системы творческого руководства, перестройка оплаты). Надо сделать все для того, чтобы реализовать эти проекты в самый короткий срок. Этому должен помочь ГУКФ, куда некоторые проекты уже переданы на рассмотрение.

П. ПЕТРОВ

СЕКРЕТАРЬ ЦК ВЛКСМ тов. Д. Д. ЛУКЬЯНОВ В СТУДИИ СОЮЗДЕТФИЛЬМ

14 июля студию Союздетфильм посетил секретарь ЦК ВЛКСМ тов. Д. Д. Лукьянов. Тов. Лукьянов осмотрел с'емочные павильоны, монтажную и лабораторию. Интересовался, когда закончится переоборудование студии для работы с детьми. Директор Союздетфильм тов. Н. Е. Коган сообщил тов. Лукьянову, что переоборудование будет закончено не позже, чем через три месяца.

В СТУДИИ СОЮЗДЕТФИЛЬМ

✻ Началось переоборудование студии, ее приспособление к работе с детьми. Готовятся эскизы и проекты детских комнат.

✻ Заместителями директора студии назначены **М. С. Шостак и А. Г. Канторович.**

✻ Ликвидирован производственный отдел. Вместо него организованы три художественно-производственных об'единения (ХПО). Заместителями директоров ХПО назначены тт. **Светозаров Я.** (первого ХПО), **М. Леонов** (второго) и **Я. Фройнд** (третьего).

★ В газете «Кино», от 4 июля мы сообщали, что студия получила первый вариант литературного сценария О. Леонидова и Б. Вайнштока «Остров сокровищ» по роману Стивенсона. Сценарий признан удачным. В основном он утвержден дирекцией студии. Режиссер Б. Вайншток приступил к составлению режиссерского сценария. Комплектуется группа. В конце месяца намечен выезд для осмотра натуры.

«Дети капитана Гранта», производство Мосфильм. На снимке: арт. М. Стрелкова в роли Елены Гленорван.

В ЛЕНФИЛЬМ

Начались с'емки картины «Господа офицеры» (сценарий Б. Папаригопуло и В. Голичникова, режиссер И. Сорохтин). Исполнители ролей Щурочки — засл. арт. **С. Магарилл**, Ромашева—арт. **М. Екатерининский**, фельдфебеля Грузд—арт. Н. Мичурин, капитана Славы — нар. арт. В. Гаррии, поручика Николаева — Н. Кирилов и др.

Оператор фильма А. Шафран. Звукооператор Н. Доболин. Начальник бригады А. Моссин. Военный консультант Л. Ростов.

ПЕРВЫЕ СПЕЦИАЛИСТЫ ОБ'ЕМНО-МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

До сих пор у нас не было специалистов для работы над об'емно-мультипликационными фильмами. Между тем, квалифицированные актеры-кукловоды и скульпторы-фасовщики очень нужны. Ни один киновуз их дать не может.

По инициативе творческой мастерской об'емно-мультипликационных и комбинированных фильмов при студии Мосфильм в начале января этого года были созданы специальные курсы актеров-кукловодов и скульпторов-фасовщиков.

Ввиду необходимости выпустить этих специалистов как, можно скорее, программа курсов была составлена в расчете на пять месяцев учебы. В результате хорошей работы руководителей курсов, преподавателей и учащихся программа была выполнена в точно намеченный срок. В июне был произведен выпуск 19 актеров-кукловодов и 6 скульпторов-фасовщиков.

Дирекция студии Мосфильм вынесла благодарность за плодотворную работу художественному руководителю курсов А. Л. Птушко, начальнику отдела подготовки кадров Л. И. Бетяеву, преподавателям — режиссеру С. Я. Мокиль, А. А. Ваничкину, художнику-кукловоду В. В. Левандовскому, режиссеру-мультипликатору А. В. Иванову, ассистенту режиссера Г. Широкову, композитору Л. Шварцу, засл. арт. С. Кожарову, режиссеру театра им. Вахтангова тов. Рапопорт, преподавателю театра им. Вахтангова тов. Гриппер, руководителю политзанятий тов. Бажанову.

„Отец и сын"

С'емки начнутся 20 июля

В одном из павильонов студии Союздетфильм обосновалась с'емочная группа картины «Отец и сын». Стены павильона заново выкрашены в светлые тона. На полу большой ковер. Детская мебель — диваны, столики и стулья, рояль. Скоро сюда придут юные участники большого звукового детского фильма, который ставит по своему сценарию режиссер М. Барская.

Молодой коллектив энергично готовится к 20 июля—началу с'емок. Остались считанные дни. К этому времени все должно быть готово. Начнется напряженнейший с'емочный период. Ежедневно группа будет работать в две смены, так как дети не могут сниматься больше 4 часов.

В первой половине дня будут проводиться с'емки — на натуре. Во второй — в павильоне. В павильоне съемки — синхронные. Съемочный период рассчитан всего на 3 месяца и в 7 дней. Приведем план съемок с 20 по 31 июля, свидетельствующий о том, насколько будет уплотнен рабочий день.

20 июля в первый день съемок, с 10 до 2 часов дня одна бригада снимает натуру — перекресток на Петровке. Другая осваивает в павильоне объект «витрину». На следующий день первая бригада снимает на натуре «мусорный ящик», другая снимает в павильоне «витрину». Так, до 25 июля. С 27 июля первая бригада в течении нескольких дней будет снимать на натуре об'ект «стройка школы». Вторая бригада в павильоне — об'ект «мусорный ящик».

Пахомка внимательно спушал милиционера, а затем спросил:

— Как тебя зовут?

— Ваня, — ответил ему милиционер, козырнув при этом.

— А меня Пахомка, — сообщил мальчуган, козыряя милиционеру...

Этот диалог произойдет в фильме «Отец и сын», с'емки которого начинаются в студии Союздетфильм. Пахомку играет один из самых юных участников картины— Катася Лазарев. Ему 3½ года.

Фото **Н. Зеленова.**

План предусматривает чрезвычайно ограниченное количество дней для подготовки к с'емкам об'ектов. Так, в июле предусмотрен всего один день, в августе — сентябре 3 дня. А в августе надо заснять ряд больших об'ектов: «клуб», «квартиру Фиры», «квартиру Вали», гимнастический зал и т. д. Окончание с'емок намечено на 27 октября. К этому времени должен начаться черновой монтаж. Первые пять дней ноября отведены на разбор материала. Затем 16 дней тонировка и с 26 ноября по 25 декабря — монтаж и сдача фильма.

Напряженность плана станет еще более очевидной, если учесть, что главные участники картины — дети. Притом дети, которые учатся в разных школах и в разное время. Составив такой план, группа берется за разрешение серьезной, по посильной задачи.

Союздетфильм — новая киноорганизация. Правильно сделало руководство студии, утвердив такой жесткий срок для съемок фильма «Отец и сын». Такой план обязывает руководство студии оказать всемерную поддержку группе картины «Отец и сын».

А. АЗАРИН.

АРКТИКА НА ЭКРАНЕ

Новосибирская студия «Союзкинохроники» направляет киноэкспедицию по маршруту: Новосибирск — Красноярск — Туруханск — Игарка — Дудинка — Гальчиха — Таймырское побережье — остров Диксон. Будет проведена с'емка места ссылки товарища Сталина в Туруханском крае, работа полярного порта Игарки, строительство железной дороги в районе вечной мерзлоты Дудинка — Норильск и т. д.

На острове Диксон будет снят звуковой очерк о жизни и работе энтузиастов-зимовщиков — днепропетровских комсомольцев.

✻

Режиссер студии Лентехфильм т. Доббельт готовится к от'езду на Таймырский полуостров.

Вместе с комсомольской комплексной экспедицией им. X с'езда ВЛКСМ т. Доббельт посетит неисследованный район Арктики — хребет Бырранга. Здесь режиссер предполагает заснять самое большое и самое северное в мире пресноводное озеро Таймыр, северо-восточная часть которого является еще белым пятном на карте.

Кроме того, т. Доббельт сделает ряд с'емок, которые послужат материалом для создания этнографического фильма о возрождающемся под влиянием советской культуры кочевом народе тавгийцев, населяющем южную часть Таймырского полуострова.

Тов. Доббель пробудет в Арктике 16 месяцев.

Пасынки...

Газета «Кино» уже не раз писала о «заброшенном участке» — научно-техническом фильме. Болезням, о которых говорили работники студии Мостехфильм, пожалуй, еще в большей мере подвержена ленинградская студия Союзтехфильм.

Тяжелый путь проходит научно-технический фильм прежде чем он попадет на экран. Первая трудность на пути фильма — темплан. Об «изобилии вариантов», о том, что Наркомпрос и трест Техфильм никак не могут подписать договор, о том, будут ли ставиться в этом году и когда картины для школ, — обо всем уже было сказано в материале, напечатанном в № 26 газеты «Кино».

Но, допустим, сценарный отдел студии имеет утвержденную и пока еще не снятую с темплана тему и закрепляет ее за определенным сценаристом. Как правило, редко какая тема имеет подробную аннотацию. Иногда в плане значится лишь тема и указание метража, без каких-либо пояснений.

Сценарист должен написать первоначально сценарный план, который после утверждения студией пересылается на утверждение в Москву, в трест, а затем — заказчику фильма. Идут дни, недели, месяцы, а отзыва на план нет. Наконец, долгожданный отзыв получен. Однако, оказывается, что трест принял план за сценарий и разбирал и критиковал его именно как сценарий. Так было, например, с планом сценариста Р. Мирвиса по теме «Земля, вода, огонь и воздух». В конце критического отзыва об этом плане, принятом близорукими людьми из треста за сценарий, было сердито указано на необходимость присылать на утверждение сначала план, а затем уже сценарий (!).

На основе утвержденного плана пишется сценарий и снова он идет на утверждение в трест, а оттуда — заказчику, и снова ждет студия ответа из Москвы.

Только на прохождение плана сценария и готового фильма по московским инстанциям тратится в среднем 5—6 месяцев!

✻

В сценарном отделе ленинградской студии Техфильм есть несколько пухлых папок с наклейкой «Новые методы георазведки».

9 декабря 1935 г. студия получила тему «Новые методы георазведки» и сразу же вынуждена была просить присылки подробной деловой аннотации. 25 января 1936 г. заключается договор с автором. 17 февраля тресту на утверждение направляется план сценария. Далее же начинается спор между трестом, с одной стороны, и автором и Центральным научным институтом георазведки, — с другой о пригодности сценария. Отзыв треста о плане сценария таков, что только недостаток места заставляет нас ограничится выдержками, а не привести его целиком.

«... Мы всегда готовы вернуться к своим решениям, если нам будет представлена новая аргументация отвергнутых предложений... В присланном вами материале имеются некоторые соображения, обусловливающие настоящий ответ, который мог бы ранее иметь место, если бы план был представлен нам с надлежащим комментарием проектируемого жанра... Фильм ни в коем случае не должен быть «развлекательным», но обязан быть «увлекательным», и автор, как член союза советских писателей, должен согласиться, что это не одно и то же, и наши возражения сводятся не к спору из-за части слова, а к профилактике жанра».

Неужели нуждаются в комментариях эти выдержки из, с позволения сказать, отзыва, подписанного нач. производ. сектора Степановым и зам. нач. произв. сектора по редакционной части Н. Анощенко.

Уже давно закончен сценарий «Новые методы георазведки», давно получены положительные отзывы крупных научных учреждений, но сценарий трестом все еще не утвержден. Лето в разгаре, уходят дни, пригодные для натурных съемок, а съемок все нет и нет.

Зам. директора студии М. Кресин обратился 5 июля по телефону к директору треста тов. Печалину-Перес с просьбой сообщить срочно судьбу сценария «Новые методы георазведки». На его просьбу последовал бесстрастный ответ тов. Печалина-Перес: «мне об этом сценарии ничего неизвестно» и трубка телефона была величественно повешена.

Не имея утвержденного сценария, студия не вправе пустить фильм в производство и вынуждена оплачивать простои цехов и творческих работников. С таким состоянием сценарных дел пора покончить.

★

Говоря о сценарии, нельзя забывать о дальнейшем пути его на экран. Вопросы качества фильма упираются также в вопросы техники.

Студия Лентехфильм, как, впрочем, и другие студии Техфильм, обладает изношенной аппаратурой. То, что непригодно или почти непригодно при производстве художественных кинофильмов, передается для производства научно-технических картин. Студии техфильм снабжаются третьесортной пленкой.

Где, как не на техфильме, приходится иметь дело со съемкой неповторимых объектов: сложных опытов, операций, экспериментов и т. д., а снимающий неповторимые или трудно повторимые об'екты оператор отнюдь не уверен, что они получатся на той пленке, которой его снабжают.

Мы «пасынки» ГУКФ, говорят про себя работники Техфильма.

Неужели ГУКФ не понимает, что студии, производящие необходимые стране научные, технические и школьные фильмы, должны пользоваться несколько большим вниманием, чем то, которое уделяет им сейчас ГУКФ. Необходимо, чтобы ГУКФ энергичным вмешательством добился коренного изменения бюрократических методов работы треста Союзтехфильм.

ЭНЕС.

Ленинград.

За рубежом

КАТОЛИЧЕСКАЯ КИНОЦЕНЗУРА

Католическое кинообщество в Брюсселе организовало свое Бюро печати, в задачи которого входит просмотр всех фильмов, производимых во всем мире. Бюро представляет собой типичную цензурную организацию. Руководитель этой организации — духовное лицо. В настоящее время это Бюро печати просмотрело около 20.000 фильмов. До сих пор Бюро просматривало фильмы на четырех языках, но согласно последнему указу папы— работа Бюро печати должна принять международный характер.

В какой мере католицизм проник в такую важную область, как кинопромышленность — видно из того, что католическая цензура существует также в США (организация «Ligion of Decency»), в Англии (в лице лорда Тирелля, занимающего должность официального цензора), во Франции, в Бельгии и других странах.

ЦВЕТНОЕ КИНО В АНГЛИИ

Производство цветных фильмов в Англии вступает в полосу промышленного развития. Фирма «Техниколор» понесла в 1934 г. убыток в сумме 286,6 тыс. долларов. В 1936 г. убыток снизился до 3,5 тыс. долларов. Текущий год, вероятно, уже принесет фирме прибыль. Капиталовложения в новые копировальные фабрики составили в 1935 году 155 тыс. долларов. Фирмой было выпущено за 1935 г. около 22 млн. метров цветных копий, в то время, как в 1934 г. была выпущена половина этого количества. В 1936 г. намечено к выпуску 50 млн. м. фильмокопий. В Лондоне строится копировальная фабрика стоимостью 250.000 фунтов стерлингов.

«Техниколор» будет работать и на экспорт. Так, шесть американских кинофирм подписали договор с представителем фирмы «Техниколор» об изготовлении на фабрике этой фирмы 24 цветных фильмов. Всего в 1936 г. в США будет произведено 15 полнометражных и 150 короткометражных цветных фильмов.

Стоимость первого полнометражного трехцветного фильма производства «Техниколор» определяется суммой 100.000—120.000 фунтов ст. Фильм ставится «Нью-Уорд Пикчер», право показа фильма принадлежит компании «Фокс».

ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА

★ **Долорес дель-Рио,** известная мексиканская звезда, героиня фильмов «Цена славы», «Мадам Дюбарри» и «Вдова на Монте-Карло», игравшая последнее время в Англии, заключила сейчас долгосрочный контракт с американской фирмой «Колумбия Пиктчурс».

★ В связи с успехом, который имел фильм, снятый с участием знаменитых **5 канадских близнецов** (сейчас им исполнилось 2 года), американская фирма «Твенти Сэнчури Фокс» заключила с ними, вернее с их родителями — договор на постановку еще 3 фильмов с их участием до 1938 г. К этому времени **близнецы получат до 1 миллиона долларов.**

★ Малолетняя звезда **Ширли Темпл** выступает в главной роли в фильме **«Бедная маленькая богачка»,** поставленном под руководством Ирвинга Кэммингса. По отзывам печати, это один из лучших фильмов с участием Ширли Темпл.

★ **Дуглас Фербенкс младший,** снимавшийся недавно в фильме «Джентельмен-любитель», **готовит сейчас новый фильм «Обвиняемый»,** в котором он будет играть вместе с Долорес дель-Рио.

★ Происходившие между английскими фирмами «Бритиш-Гомон», «Лондон-Фильмс» и «Бритиш интернэшенал Пиктчурс» **переговоры о слиянии** в один мощный сверхтрест **закончились неудачей.** Сорвались и переговоры о сотрудничестве между «Гомон-Бритиш» и американской фирмой «Твенти Сэнчури Фокс».

★ Встревоженные опубликованием извещения о том, что с 1 мая 1937 г. в Англии начинается **регулярная передача фильмов посредством телевидения,** Союз театровладельцев и Кинематографическое прокатное общество добились включения во все производственные и прокатные договора параграфа, по которому все **фильмы могут передаваться посредством телевидения только по истечении трех месяцев после выпуска их на экран.**

★ **В США наблюдается увеличение длины производимых полнометражных фильмов.** Некоторые фильмы, выпускаемые фирмой «Метро Голдвин», демонстрируются в течение 150—180 минут. Уже насчитывается выше 30 фильмов, демонстрирование которых превышает считавшиеся «нормой» 100 минут.

НОВЫЕ КНИГИ

Об'единением государственного издательства «Искусство» выпущены из печати новые книги:

1. **Проф. Е. М. Голдовский.** — Узкопленочная кинематография.

В книге теоретически обосновывается целесообразность использования пленки различной ширины для различных целей. Подробно описывается весь комплекс немой и звуковой аппаратуры советского и заграничного производства для узкой пленки. Излагаются преимущества и особенности работы на узкой пленке, советская и заграничная практика, а также перспективы развития узкопленочной кинематографии в СССР.

Книга иллюстрирована 235 схемами и фотографиями. Стр. 216. Ц. в пер. 6 р. 50 к.

2. **Н. Ходатаев, И. Вано, А. Птушко, С. Бугославский,** — Мультипликационный фильм.

Сборник освещает различные вопросы мультфильма: движение в мультипликационном фильме; содержание и круг тем, доступных форме и технике мультипликации; техника мультипликации графической, об'емной, комбинированной, цветной; звуковая мультипликация; роль музыки в мультипликации.

Книга иллюстрирована кадрами из различных мультфильмов Стр. 276. Ц. в пер. 10 р.

В ГУКФ

Студенты-отличники Ленинградского института киноинженеров Александров, Лесенев, Ливерман, Пыльченко, Голуб, Штейнград, Мицкевич, Михалькинский, Проничкин и Волк во главе с военруком института тов. Бакаленко по окончании учебного года осуществили исключительный по трудности военизированный переход Ленинград—Москва на велосипедах в противогазах при полном боевом снаряжении.

Участники перехода прошли расстояние в 725 километров за 52 ходовых часа, при отсутствии серьезных аварий.

Приказом по Главному управлению кинофотопромышленности участникам этого замечательного велопробега об'явлена благодарность. Все участники премированы велосипедами и деньгами.

Утвержден состав экспертно-консультационного совещания при управлении строительства кинокорода в следующем составе: Тагер — НИКФИ, Шорин — Институт телемеханики, академик Винтер, Нильсен—оператор Мосфильм, Берман — иноспециалист технолог, Александров — режиссер Мосфильм, проф. Щусев, проф. Гинзбург, инженер Вавилов, проф. Гениев, проф. Образцов и режиссер Ленфильм — Эрмлер.

По следам наших материалов

«РАВНОДУШИЕ И БЕССТРАСТНОСТЬ»

8 июля общее собрание творческой секции московской студии Союзкинохроники обсудило статью «Равнодушие и бесстрастность», помещенную в газете «Кино» от 4 июля с. г.

В принятой резолюции собрание отметило, что статья «Равнодушие и бесстрастность» совершенно правильно подвергает критике слабую работу творческой секции. Намечена программа работы секции на ближайшее время. Решено провести ряд творческих собраний, посвященных обсуждению продукции кинохроники, детально обсудить вопрос о типе Союзкинножурнала, принять участие в разработке норм и правильной расстановке творческих сил, заслушать и обсудить проект новой системы оплаты труда творческих работников и т. д.

Ответственный редактор— Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д № 21/5, тел. 1-94-40.

8 июля с. г., в 5 часов дня, скончалась от туберкулеза киноактриса

Люсик Габриелевна Никольская

Горком творческих кинофотоработников выражает свое соболезнование семье, отцу, Г. П. Мхитарьяни и брату умершей, специальному корреспонденту «Известий» тов. Эль-Регистану.

Горком

С 17 ИЮЛЯ в кинотеатрах Москвы: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, МОСКВА, им. МОССОВЕТА, СПОРТ, САД им. БАУМАНА, ШТОРМ, ОТЛИЧНИК

К 15-летию МОНГОЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

НОВЫЙ ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ, заснятый в МНР.

Производство Ленинградской ордена Ленина киностудия «ЛЕНФИЛЬМ» 1936 г.
Сценарий: СЛАВИНА, ХАЦРЕВИНА, ЛАПИНА. Режиссер ИЛЬЯ ТРАУБЕРГ.
Операторы: КАПЛАН и ЛЕВИТИН. Художник ВУСКОВИЧ. Выпуск МОК РОССНАБФИЛЬМ.

Уполномоч. Главлита — Б25067. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.